প্রথম সংস্করণ, অক্টোবর’ ১৯৬০

প্রকাশক : সুনীল ঘোষ

মুদ্রক :
শীতল চক্রবর্তী
শ্রীনারায়ণ প্রিণ্টার্স
৩/১ বি মোহনবাগান লেন কলিকাতা-৪

সূচীপত্র

বিষয়সূচী পৃষ্ঠা

প্রসঙ্গ প্লেখানভ

পুরো নাম জর্জি ভালেন্তিনোভিচ প্লেখানভ। রাশিয়াতে মার্ক্সবাদের অন্যতম প্রতিষ্ঠাতা এবং অনেকদিন পর্যন্ত তার ধারক ও বাহক হিসেবে স্বীকৃত। পুরনো রুশী ক্যালেণ্ডার অনুযায়ী তামবোভ প্রদেশের গুদালোভকাতে ১৮৫৬ সালের ২৯শে নভেম্বর তাঁর জন্ম। ভোরোনেঝ সামরিক শিক্ষাপ্রতিষ্ঠানে ১৮৭৩ সালে তাঁর প্রথম পড়াশুনোর পাট শেষ হয়। তারপর তিনি প্রবেশ করেন সেইন্ট পীটার্সবুর্গের কনস্তান্তিনোভস্কোয়ের সামরিক স্কুলে সামরিক অধিকর্তা হবার উচ্চাশা নিয়ে।

অনতিকালের মধ্যেই তিনি সেই প্রতিষ্ঠান ছেড়ে চলে আসেন মাইনিং প্রতিষ্ঠানে, এবং সেখানে দ্বিতীয় বর্ষ সমাপ্ত করার আগেই পড়াশুনোর পাট চুকিয়ে পুরোপুরি এক পপুলিস্ট বিপ্লবী আন্দোলনে অংশগ্রহণ করেন। এই আন্দোলন যদিও কৃষক অভ্যুত্থানের দিকেই মনোনিবেশ করেছিল এবং কৃষি-ভিত্তিক সমাজতান্ত্রিক এক সমাজ প্রতিষ্ঠা করতে চেয়েছিল, তবুও প্লেখানভকে কর্মসূত্রে শহরের শ্রমিকদের সঙ্গেই জড়িয়ে পড়তে হয়। ১৮৭৭-এ 'জমি এবং স্বাধীনতা' নামক এই পপুলিস্ট প্রতিষ্ঠানটির এক নেতা হয়ে ওঠেন প্লেখানভ। এবং তারপরে গোপন রাজনৈতিক আন্দোলনের সাথে তিনি জড়িয়ে পড়েন। 'জমি এবং স্বাধীনতা'র মুখপত্রটির নামও ছিল ঐ একই। সেখানে তাঁর লেখাগুলি প্রকাশিত হয়। তাঁর কিছু কিছু লেখাতে মার্ক্সীয় প্রভাব পরিলক্ষিত হয়। 'জমি এবং স্বাধীনতা' যখন ক্রমেই সন্ত্রাসবাদী পথে পা দেয় তখন প্লেখানভ গোপনে সন্ত্রাসবাদ বিরোধী একটি পাল্টা দল গঠন করে গণবিক্ষোভের কাজ এগিয়ে নিয়ে যেতে উদ্যোগী হন। প্লেখানভের দল খুব দীর্ঘস্থায়ী হয়নি। গ্রেপ্তারের হাত এড়াতে ১৮৮০ সালে প্লেখানভ বিদেশে চলে যান। ১৯১৭'র আগে তিনি আর রাশিয়াতে ফেরেননি।

বিদেশে থাকার সময় প্লেখানভ বেশির ভাগ সময়টাই কাটিয়েছেন

জেনেভায়। ১৮৮৩ সালে কয়েকজন বন্ধুর সঙ্গে তিনি প্রথম রাশিয়ায় মার্ক্সীয় প্রতিষ্ঠান প্রতিষ্ঠা করেন। প্রতিষ্ঠানটির নাম ছিল 'শ্রমের মুক্তি।' 'সমাজতন্ত্র ও রাজনৈতিক আন্দোলন' (১৮৮৩) এবং 'আমাদের মতপার্থক্য' (১৮৮৫) নামক দুটি লিখিত আলোচনায় পপুলিজমের বিরুদ্ধে তিনি তীব্র আক্রমণ করেন এবং রুশী মার্ক্সবাদের তাত্ত্বিক ভিত্তিভূমির প্রতিষ্ঠা করেন। তিনি বলেন, রাশিয়া এক ধনতান্ত্রিক বিকাশের ফাঁদে ধরা পড়েছে, যে বিকাশ সমকালীন সামাজিক কাঠামোটিকে পাল্টে দিচ্ছে। এভাবেই তৈরী হয় একনায়কতন্ত্রের উৎখাত হবার ভিত, তৈরী হয় এক বুর্জোয়া-গণতান্ত্রিক শাসনব্যবস্থার মূল কাঠামো। প্লেখানভের মত ছিল, স্বৈরাচারের বিরুদ্ধে সংগ্রামে ক্রমশ জাগ্রত বিশাল সংখ্যক প্রলেতারিয়েতদের, একত্রিত সুসংগঠিত করার দায়িত্ব অবশ্যই মার্ক্সবাদীদের। স্বৈরাচারীর পতনের পর শুরু হবে আরো অনেক বেশি ধনতান্ত্রিক বিকাশ, এবং তাতে সর্বহারার সংখ্যা বাড়বে। তখন একটি সোশ্যাল ডেমোক্রেটিক লেবার পার্টির নেতৃত্বে শ্রমিক শ্রেণী এক সমাজতান্ত্রিক বিপ্লবের মধ্য দিয়ে নিজেদের মুক্ত করবে। একাধিক দশক ধরে রুশী মার্ক্সবাদের কেন্দ্রভূমিতে এই দ্বি-স্তর বিপ্লবী পরিকল্পনা কাজ করেছে।

'সমাজতন্ত্র এবং রাজনৈতিক আন্দোলন' প্রকাশিত হবার পর প্রায় দশ বছর ধরে প্লেখানভের দল বহু সমাজতান্ত্রিক সাহিত্যকর্ম সৃষ্টি করে। কিন্তু এতদ্‌সত্ত্বেও মার্ক্সবাদীরা রাশিয়ার শ্রমিকদের থেকে বিচ্ছিন্নই থেকে যান। অবশেষে নব্বই দশকের মধ্যভাগে নতুনকরে আবার কিছু সরকার বিরোধী কার্যকলাপ শুরু হলে এই দলে কিছু উল্লেখযোগ্য অনুগামী ও সমর্থক মিলিত হন। তাঁদের মধ্যে ভলাদিমির লেনিন অন্যতম। বুদ্ধিজীবী মহল থেকে যেসব বিপ্লবীরা আসেন, তাঁরা মালিকপক্ষের বিরুদ্ধে শ্রমিকদের লড়াইকে জোরদার করতে শ্রমিকদের সঙ্গে সম্পর্ক স্থাপন করেন। প্লেখানভ ও তাঁর বন্ধুরা এঁদের সঙ্গে যোগদান করেন। ১৮৫৮ সালে এই এঁদের থেকেই উদ্ভূত হয় রুশী

সোশ্যাল ডেমোক্র্যাটিক ওয়ার্কার্স পার্টি।

৯০ এর দশকেও প্লেখানভ পপুলিস্টদের বিরুদ্ধে তাঁর লড়াই চালিয়ে যান। যাঁরা পরিবর্তনপন্থী বা বিভেদপন্থী ছিলেন তাঁদের বিরুদ্ধে মার্ক্সীয় মতবাদকে সমর্থন ও সংরক্ষণ করে ১৮৯৮ সালে তিনি অনেকগুলি লিখিত আলোচনা প্রকাশ করেন। তাঁর আক্রমণের মূল লক্ষ্য ছিল জার্মান সোশ্যাল ডেমোক্র্যাট এডুয়ার্ড বার্নস্টাইন কর্তৃক প্রচারিত এক সংস্কারকামী সংশোধনবাদ, এবং 'ইকনমিজ্‌ম্‌' নামক এক তৎকালীন রুশী প্রবণতা, যা মূলত প্রত্যক্ষ রাজনৈতিক সংগ্রামের গুরুত্বের বিরোধিতা করেছিল। এবং কারখানার মালিকের ওপরে শ্রমিকদের তরফ থেকে চাপ দিয়ে শ্রমিকশ্রেণীর অবস্থা উন্নত করতে উৎসাহ দিয়েছিল। লেনিনের সঙ্গে পূর্ণ সামঞ্জস্য রেখেই এই অভিযান চালানো হয়। তাঁর সঙ্গে আরো কয়েকজন ছিলেন, যাঁরা পরবর্তীকালে, ১৯০০ সালে ইস্‌ক্রা (স্ফুলিঙ্গ) নামে একটি পত্রিকা বের করেন। ১৯০৩ নাগাদ রুশীয় আন্দোলনে তাঁদের বিরোধীপক্ষগুলি আপাতদৃষ্টিতে সম্পূর্ণ পরাজিত হয়েছিল। সেই সময়ে রুশীয় সোশ্যাল ডেমোক্র্যাটিক ওয়ার্কার্স পার্টি সংগঠিত হয়। অপ্রত্যাশিতভাবে পার্টির চরিত্র নিয়ে কিছু মৌলিক বিতর্ক থেকে বিভেদ আসে—পার্টি বলশেভিক ও মেনশেভিক এই দুইভাগে ভাগ হয়ে যায়। প্রথমদিকে প্লেখানভ বলশেভিকদের পক্ষে লেনিনের সঙ্গে যোগদান করলেও পরে মেনশেভিক শিবিরে চলে আসেন এবং লেনিনের সমালোচনা করেন। তাঁর জীবনের শেষদিকে পার্টিকে পুনরায় একত্রিত করার ব্যর্থ প্রচেষ্টা তিনি চালিয়েছিলেন।

জীবনের শেষ দুই দশক তিনি মনোনিবেশ করেছিলেন দর্শন, শিল্প, সাহিত্য এবং ইতিহাস চর্চায়। দ্বিতীয় ইণ্টারন্যাশনালের সদস্য ছিলেন তিনি। ১৯০৴-০৫ সালে রুশ-জাপান যুদ্ধে স্বদেশের প্রতি তাঁর ছিল এক "পরাজয়ী" মনোভাব। আবার প্রথম বিশ্বমহাযুদ্ধে তিনি আঁতাত সমর্থন করেছিলেন।

১৮৮০ সালে প্লেখানভ বিপ্লবের যে পরিকল্পনা করেছিলেন, ১৯০৫

সালের বিপ্লবে তার সত্যতা যাচাই হল। বুর্জোয়াজি যেভাবে আচরণ করবে বলে তিনি ভেবেছিলেন, তারা তা করল না। কৃষক শ্রেণীকে তিনি যথেষ্ট পরিমাণে গুরুত্ব দেন নি। অথচ তারাই বিপ্লবের পক্ষে এক মহান, ক্ষমতাশালী শক্তি হিসেবে পরিগণিত ও প্রমাণিত হলো। অথচ এসব সত্ত্বেও তিনি তাঁর চিন্তাভাবনার মূল স্থান থেকে সরে আসেননি।

১৯১৭ সালের ফেব্রুয়ারী মাসে যে বিশাল আন্দোলন, অভ্যুত্থান হল প্লেখানভ তাকে স্বাগত জানালেন। তাঁর মতে সেটাই ছিল বহুপ্রতিক্ষিত 'বুর্জোয়া' বিপ্লব। ১৯১৭ সালে রাশিয়াতে প্রত্যাবর্তন করে তিনি এই যুদ্ধযাত্রাকে চালিত করতে উৎসাহ দেন ও সমর্থন জানান। এতৎসত্ত্বেও তখন তিনি কিছুটা উপেক্ষিত হন। শেষ পর্যন্ত তিনি বলশেভিকদের বিরোধী হয়ে পড়লেও বলশেভিকদের জয়যাত্রা ব্যাহত করতে পারেন নি। রেডগার্ডরা তাঁকে "জনগণের শত্রু" আখ্যা দেন।

১৯১৮ সালের ৩০শে মে, ফিনল্যাণ্ডের তেরিকোই-তে তাঁর মৃত্যু হয়।

শিল্প এবং সমাজজীবন[১]

[*১৯১২ সালের নভেম্বর মাসে লিজ ও পারীতে প্লেখানভ রুশ ভাষায় যে বক্তৃতা দিয়েছিলেন, বর্তমান প্রবন্ধটি তারই লিখিত পুনরাবৃত্তি বলা যায়। স্বভাবতই কিছুটা বক্তৃতার মেজাজ লেখাটিতে থেকে গিয়েছে। শিল্পের মূল নীতিকে কেন্দ্র করে পারীতে জনসমক্ষে লুনাচারস্কি প্লেখানভের বক্তব্যের বিরোধিতা করে কিছু পাল্টা বক্তব্য রেখেছিলেন। প্রবন্ধের দ্বিতীয় ভাগের শেষ দিকে সে সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করেছেন প্লেখানভ।]

এক

বিকাশের একটি বিশেষ স্তরে আজ অব্দি যে সাহিত্যই গিয়ে পৌঁছেছে, সে সাহিত্যেই শিল্পের সঙ্গে সমাজজীবনের সম্পর্ক একটি সুবিশাল প্রশ্ন হয়ে দাঁড়িয়েছে। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই প্রশ্নটির দুটি সম্পূর্ণ বিপরীত উত্তর বর্তমান।

একদলের বক্তব্য সাবাথের (?) জন্য মানুষ হয়নি, বরং মানুষের জন্যই সাবাথ হয়েছে। শিল্পীর জন্য সমাজ নয়। সমাজের জন্য শিল্পী। সমাজ ব্যবস্থাকে উন্নত করার জন্য মানুষের চেতনাকে বিকশিত হতে সাহায্য করাই হল শিল্পের মূল উদ্দেশ্য।

অপরদল এই বক্তব্যের তীব্র বিরোধিতা করেন। তাঁদের মতে, শিল্পের জন্যই শিল্প। শিল্পবর্হিভূত কোন উদ্দেশ্য সিদ্ধির জন্য, তা সে যত মহৎ উদ্দেশ্যই হোক না কেন, শিল্পকে হাতিয়ার হিসেবে কাজে লাগানো বিধেয় নয়। এতে শিল্পের মহত্ব ক্ষুণ্ণ হয়।

দুটি বক্তব্যের প্রথমটি ষাটের প্রগতিশীল সাহিত্যে যথেষ্ট প্রতিফলিত হয়েছে। অবশ্য পিসারেভ এতই অন্ধ পক্ষপাত দোষে দুষ্ট ছিলেন যে তাঁর অধিকাংশ লেখাই পরিণত হয়েছে ক্যারিকেচারে[২]। তবে চেরনিশেভস্কি ও

দোব্রোল্যুবভ নিঃসন্দেহে তৎকালীন সাহিত্যের অন্যতম শ্রেষ্ঠ দুই কর্ণধার ছিলেন। চেরনিশেভস্কি তাঁর একদম প্রথম দিকের সমালোচনাগুলিতে বলে গিয়েছেন:

"আমাদের এই সময়ে 'শিল্পের জন্য শিল্প' খুব অদ্ভুত শোনায়—যেমন অদ্ভুত শোনায় 'সম্পদের জন্য সম্পদ' বা 'বিজ্ঞানের জন্য বিজ্ঞান' ইত্যাদি। যে কোন মানবিক ক্রিয়াকলাপই কোন না কোনভাবে মানুষের জন্য কিছু করে যায়। তা না হলে তা অনর্থক এবং অন্তঃসারশূন্য। সম্পদ থাকে, যাতে মানুষ তার দ্বারা উপকৃত হতে পারে। মানুষকে অগ্রগতির পথে পরিচালনা করার জন্যই বিজ্ঞান। একইভাবে, শিল্পও নিষ্ফল চিত্তবিনোদনের জন্য নয়। তার কিছু প্রয়োজনীয় এবং উপকারী উদ্দেশ্য আছে।"

চেরনিশেভস্কির মতে যাবতীয় শিল্পের, এবং বিশেষতঃ সর্বাপেক্ষা গুরুত্বপূর্ণ শিল্প কবিতার, মূল্য নির্ধারিত হয়, তা সমাজকে কি পরিমাণ শিক্ষণীয় জিনিস দিল, তদ্দ্বারা। তাঁর মতে: "শিল্প, কিংবা আরো সঠিকভাবে বলতে গেলে কবিতা (কেবলমাত্র কবিতাই, কেননা এই বিষয়ে অন্যান্য শিল্পের সম্পৃক্তি তুলনামূলকভাবে খুবই কম) পাঠক সমাজের মধ্যে এক মহায়তন চেতনা ও জ্ঞান প্রসারিত করে। এবং তার চাইতেও গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপার হল, কবিতা বিজ্ঞান প্রদত্ত ধারণাসমূহের সঙ্গে তাদের পরিচিত করে। এখানেই জীবনে কবিতার মহান উদ্দেশ্য নিহিত।" [নি. গা. চেরনিশেভস্কি, কালেক্টেড ওয়ার্কস্, ১৯০৬ সংস্করণ, প্রথম খণ্ড, ৩৩-৩৪ পৃঃ] এই একই চিন্তাভাবনা প্রকাশিত তাঁর আরেকটি বিখ্যাত আলোচনা, "দি ঈসথেটিক রিলেশন অব আর্ট টু রিয়েলিটি"তে। এর সপ্তদশতম গবেষণামূলক আলোচনা অনুসারে, শিল্প যে কেবল জীবনকে প্রতিফলিত করে তাই নয়। শিল্প জীবনকে ব্যাখ্যাও করে। অনেকক্ষেত্রেই জীবনের বিভিন্ন দিকগুলির ওপর শেষ রায় দেয় শিল্প।

চেরনিশেভস্কি এবং তাঁর মানস-শিষ্য দোব্রোল্যুবভ-এর মতে, সত্যি সত্যিই শিল্পের উদ্দেশ্য ছিল জীবনকে প্রতিবিম্বিত করা এবং জীবনের বিভিন্ন ঘাত

প্রতিঘাতগুলি সম্বন্ধে শেষ বিচারের রায় দাখিল করা।**

[** বেলিনস্কি তাঁর জীবনের শেষ দিকে যে দৃষ্টিভঙ্গি পোষণ ও প্রচার করেন, এই বক্তব্য অংশত তারই পুনরাবৃত্তি এবং খানিকটা ভাব বিকশিতরূপ বলা যায়। "এ ভিউ অব রাশান লিট্রেচোর অব এইটিন ফর্টি সেভেন্" প্রবন্ধে বেলিনস্কি বলেন; "সমাজের মহত্তম এবং পবিত্রতম উদ্দেশ্য হল তার সার্বিক সমৃদ্ধিতে প্রতিটি নাগরিককে সমানভাবে সমৃদ্ধ করে তোলা। এই সার্বিক সমৃদ্ধির মূলে হল চেতনা। এবং শিল্প এই চেতনা আনয়নে বিজ্ঞানের চাইতে কোন অংশে কম গুরুত্বপূর্ণ নয়। এখানে শিল্প ও বিজ্ঞান উভয়ই সমানভাবে অপরিহার্য। এবং বিজ্ঞান শিল্পের বা শিল্প বিজ্ঞানের স্থান কখনই নিতে পারে না।" কিন্তু শিল্প একমাত্র "জীবনের বিভিন্ন দিকগুলির ওপর শেষ রায়" দিয়ে মানুষের জ্ঞানকে বিকশিত হতে সাহায্য করতে পারে। এভাবে চেরনিশেভস্কির আলোচনা রুশ সাহিত্য সম্বন্ধে বেলিনস্কির মূল দৃষ্টিভঙ্গির সাথে একই সূত্রে গ্রথিত হয়ে যায়।] এবং এ কেবল সাহিত্য সমালোচক বা শিল্প তাত্ত্বিকদের মতামতই নয়। নেক্রাসভ নিছক আত্মিকভাবেই তাঁর কাব্যের অধিষ্ঠাত্রী দেবীকে "প্রতিহিংসা ও বেদনা"র দেবী বলে অভিহিত করেননি।[৩] তাঁর একটি কবিতায় নাগরিক কবিকে যা বলে, তার স্বাভাবিক গদ্যানুবাদ এই রকম দাঁড়ায়:

"হে স্বর্গের আশীর্ব্বাদপ্রাপ্ত কবি,/দেবকুলের মনোনীত কাব্যকার!/ বঞ্চিত দরিদ্রদের কানে পৌঁছয় না তোমার অনুপ্রাণীত গান—একথা ভুল।/ বিশ্বাসকর, মানুষের পতন পুরোপুরি হয়নি।/ঈশ্বর এখনও বেঁচে থাকেন প্রত্যেকের হৃদয়ে/এখনও তাদের সত্তা শোনে বিশ্বাসের গান,/এখনও শোনে/ হয়তো খুব ধীরে, যন্ত্রণায়।/তুমি নাগরিক হও, হে কবি, শিল্পসাধনা করো।/ বেঁচে থাকো তুমি তোমার মানুষ ভাইদের জন্য।/' দিয়ে যাও তোমার প্রেরণা তাদের, যারা তোমার ভালবাসা।"[৪]

এই কথাগুলির মধ্য দিয়ে নাগরিক নেক্রাসভ শিল্পের কি কাজ সেই সম্বন্ধে

তাঁর নিজস্ব মনন রেখে গিয়েছেন। হুবহু এক পথে তৎকালীন মৃন্ময়শিল্প, ভাস্কর্য বা চিত্রকলা প্রভৃতি প্ল্যাষ্টিক আর্টের প্রতিভূরাও শিল্পের স্বাভাবিক ক্রিয়াকে বুঝেছিলেন। শিল্পচর্চা করতে গিয়ে নেক্রাসভের মত পেরভ এবং ক্রামস্কোয় "নাগরিক" হতে চেয়েছিলেন। নেক্রাসভের মত তাঁদের শিল্পকীর্তিতেও ধ্বনিত হয়েছিল জীবনের বিভিন্ন দিকের ওপর শেষ সিদ্ধান্ত বা রায়।*

[* ১৮৮৪ সালের ৩০শে এপ্রিল ভি. ভি. স্তাসভের কাছে লেখা একটি চিঠিতে ক্রামস্কোয় বলেন তিনি বেলিন্স্কি, গোগোল, ফিদোতভ, ইভানভ, চেরনিশেভস্কি, দোব্রোল্যুবভ, পেরভ প্রমুখের দ্বারা ব্যাপকভাবে প্রভাবিত হয়েছিলেন (ইভান নিকোলায়েভিচ ক্রামস্কোয়, হিজ লাইফ, করেস্পনডেন্স্ অ্যাণ্ড ক্রিটিকাল আর্টিক্ল্স্, সেণ্ট পিটার্সবুর্গ, ১৮৮৮, পৃঃ ৪০৭)। এই প্রসঙ্গে বলা যায়, গ্লেব ইভানোভিচ উসপেন্স্কির সমালোচনামূলক লেখাগুলিতে আমরা যে সাবলীলতা ও স্বাচ্ছন্দ্য পেয়ে থাকি, তার তুলনায় ক্রামস্কোয়'র লেখার স্বাচ্ছন্দ্য অনেক কম। চেরনিশেভস্কি বা দোব্রোল্যুবভের কথাতো ছেড়েই দিলাম।]

এবং সৃষ্টিধর্মী শিল্পের কি কাজ, তার এক বিপরীতমুখী চিত্র পাই পুশকিনের মধ্যে। প্রথম নিকোলাসের সময়কার পুশকিন। তাঁর লেখা 'দি র‍্যাবল' অথবা 'টু দ্য পোয়েট' ইত্যাদি কবিতাগুলি নিশ্চয়ই অনেকেরই পরিচিত। কবির কাছে মানুষজন এসে গান বাঁধতে বলে, যাতে কিনা সামাজিক নীতিগুলি আরো উন্নত হয়ে ওঠে। কিন্তু তার পরিবর্তে তারা পায় এক অবজ্ঞাপূর্ণ, রুক্ষ প্রত্যুত্তরঃ "দূর হটো তোমরা, ভণ্ডের দল! কি দরকার,/ শান্তির কবির তোমাদের ভাগ্য নিয়ে চিন্তা করবার?/যাও, আরো ভীষণভাবে নিমজ্জিত হও পাপে,/তোমাদের জন্য কোন গানই আমার বীণা গাইবেনা।/ আমি উপেক্ষায় মুখ ফেরাই তোমাদের ক্রিয়াকলাপ থেকে। /তোমাদের মূর্খতা ও পাপের জন্য/আজ অব্দি তোমরা ভোগ করে এসেছ চাবুক, কারাগার এবং

যন্ত্রণা। / ক্রীতদাস উন্মাদের দল, ভবিষ্যতেও তোমরা ভোগ করে যাবে একই শাস্তি।[৫]

একজন কবির উদ্দেশ্য সম্বন্ধে পুশকিন-কথিত উক্তি বহু উদ্ধৃত:

না, পৃথিবীর বিক্ষোভের জন্য নয়,/নয় পার্থিব সম্পদ বা দুর্দশার জন্য,/ একমাত্র মধুরগান এবং অন্তঃপ্রেরণা/এবং প্রার্থনার জন্যই কবিরা আসেন।

"শিল্পের জন্য শিল্প" নামক তথাকথিত তত্বটি এখানে সব চাইতে আকর্ষণীয় ভাবে প্রচারিত দেখতে পাই। ষাটের দশকের সাহিত্য আন্দোলনের বিরোধীরা যে পুশকিনকে প্রায়শই উদ্ধৃত করেছেন, তার কারণ আছে।

এই দুটি সম্পূর্ণ বিরোধী দৃষ্টিভঙ্গির কোনটিকে যথার্থ বলে ধরে নেওয়া বিধেয়?

এ প্রশ্নের উত্তর দিতে গেলে সর্বাগ্রে দেখতে পাই, গোটা ব্যাপারটাই খুব এলোমেলোভাবে সাজানো হয়েছে। এই জাতীয় অন্যান্য প্রশ্নের মত এই প্রশ্নের উত্তর নিছক "কর্ত্তব্যের" দৃষ্টিভঙ্গি থেকে দেওয়া যায় না। যদি কোন দেশের কোন শিল্পী "পৃথিবীর বিক্ষোভ বা দুর্দশার" চিত্র এড়িয়ে চলতে চান এবং অন্য এক দেশের কোন শিল্পী তাকে আঁকড়ে ধরতে চান, তবে তার মানে এই দাঁড়ায় না যে বিভিন্ন সময়ে এই বিভিন্ন শিল্পীদের এমত কর্ত্তব্যসাধনে কেউ উপদেশ দিয়েছেন। আসলে বিশেষ এক সামাজিক অবস্থাতে তাঁরা এক ধরনের মানসিকতা অবলম্বন করেন, অন্য এক অবস্থাতে, আরেক ধরনের মানসিকতা। অতএব, গোটা বিষয়টাকে ঠিকভাবে জরীপ করতে গেলে উচিত ও অনুচিতের দৃষ্টিভঙ্গি থেকে সরে এসে আমাদের উচিত ঘটনাটি আসলে কি হয়েছে এবং বর্তমানে কি অবস্থায়, তা দেখা। প্রশ্নটি তাহলে এভাবে করা যেতে পারে:

সেই সব গুরুত্বপূর্ণ সামাজিক অবস্থাগুলি কি, যাতে একান্ত শিল্পমনস্ক ব্যক্তিরা ও শিল্পীরা 'শিল্পের জন্য শিল্প' নামক তত্বটিতে বিশ্বাস করতে শুরু করেন?

এই প্রশ্নটির উত্তর দিতে গেলে এর বিপরীত প্রশ্নটির উত্তর দেওয়াও সহজতর

হয়ে যায়—যে প্রশ্ন আগের প্রশ্নটির সাথে ঘনিষ্ঠভাবে সম্পর্কিত এবং কোন অংশে কম আকর্ষণীয় নয় ঃ

সেই সব গুরুত্বপূর্ণ সামাজিক অবস্থাগুলি কি, যাতে একান্ত শিল্পমনস্ক ব্যক্তিরা ও শিল্পীরা শিল্পের তথাকথিত উপযোগবাদী দৃষ্টিভঙ্গিতে বিশ্বাস করতে শুরু করেন—কোন শিল্পকর্ম যাচাই করতে চান তা জীবনের বিভিন্ন দিকগুলির ওপর শেষ রায় দান করছে কিভাবে, তা দেখে ?

প্রথম প্রশ্নটি আমাদের অবধারিতভাবে ফিরিয়ে আনে পুশকিন প্রসঙ্গে। একটা সময় ছিল, যখন তিনি 'শিল্পের জন্য শিল্প' তত্ত্বে বিশ্বাস করতেন না। একটা সময় ছিল যখন তিনি পার্থিব বিক্ষোভগুলিকে এড়িয়ে যেতেন না, বরং উৎসুক হয়ে আঁকড়ে ধরতেন তা। প্রথম আলেক্সান্দর এর সময়ে এরকম প্রতিক্রিয়া তার ছিল। সেই সময়ে তিনি ভাবতেন না, জনগণ কেবলমাত্র চাবুক, কারাগার আর যন্ত্রণা নিয়েই সন্তুষ্ট থাকবে। বরং ক্রিডম নামের ওডটিতে তিনি ঘৃণায় ও ক্রোধে মুখর ঃ

"অসুখী দেশ ! প্রতিটি স্থানে/চাবুক ও শেকলের নীচে ধুঁকছে মানুষেরা,/ রাজত্ব করছে অবিচার, সবখানে/উদ্ধত সম্ভ্রান্ত বংশীয়রা অপব্যবহার করছে ক্ষমতার/ব্যাপ্ত হয়ে আছে গভীর কুসংস্কার।"

কিন্তু তারপরেই তাঁর দ্রুত মানসিক পরিবর্তন। প্রথম নিকোলাসের সময়ে তিনি 'শিল্পের জন্য শিল্প' এই তত্ত্বের সমর্থন ও প্রচারে ব্যস্ত হয়ে উঠেছিলেন। দৃষ্টিভঙ্গির এই মৌলিক পরিবর্তনের সার্বিক কারণটি কি ?

প্রথম নিকোলাসের রাজত্ব শুরুই হয়েছিল ১৪ই ডিসেম্বরের[৬] বিপর্যয় দিয়ে। ফলস্বরূপ তৎকালীন সমাজ এবং পুশকিনের ব্যক্তিগত ভবিষ্যৎ উভয়ই এই ঘটনা দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিল। "ডিসেম্ব্রিস্ট"দের দমন করার সঙ্গে সঙ্গে তৎকালীন সমাজের সর্বাপেক্ষা শিক্ষিত এবং প্রগতিশীল প্রতিনিধিরা চলে যান পর্দার আড়ালে। এই ঘটনা সমাজের নৈতিক এবং ইন্টেলেকচুয়াল মান অনেক নামিয়ে এনেছিল। হার্জেন বলেন "তখন আমি অপ্রাপ্তবয়স্ক হলেও আমার

বেশ মনে আছে, নিকোলাসের সিংহাসনে আরোহনের সঙ্গে সঙ্গে কি প্রত্যক্ষ ভাবে ওপরতলার সমাজ ধসে পড়ছিল, কি ভয়ানক ক্লেদাক্ত এবং হীনমন্য হয়ে উঠেছিল তা। আলেক্সান্দারের রাজত্বকালের যে প্রধান বৈশিষ্ট্য ছিল অভিজাতদের স্বাধীনতা এবং গার্ডদের বেপরোয়া প্রাণোদ্দীপনা—তা সবই অদৃশ্য হয়ে যায় ১৮২৬ সালে। যে কোন সংবেদনশীল এবং বুদ্ধিমান ব্যক্তির পক্ষে এহেন সমাজে বাস করা হতাশাব্যাঞ্জক। "মৃত্যুমুখীনতা এবং নৈঃশব্দ, সবখানে, সবখানে" আরেক জায়গায় লিখেছেন হার্জেন: "প্রত্যেকে ছিল ক্রীতদাস মনোবৃত্তিসম্পন্ন, মনুষ্যসুলভগুণাগুণবর্জিত এবং নিরাশ। প্রত্যেকেই ভয়ঙ্কর খেলো, স্থূল এবং তুচ্ছ। যে ব্যক্তিই সহানুভূতি চাইত তাকেই সম্মুখীন হতে হত ভীতদৃষ্টির কিম্বা ভৃত্যের নির্বোধাজ্ঞার। তার সংসর্গ হয় পরিত্যাগ করা হত, অথবা তাকে অপমান করা হত।" যে সময়ে পুশকিন 'দি র‍্যাব্‌ল্' কিম্বা 'টু দ্য পোয়েট' লিখেছিলেন সেই সময়ে লেখা তাঁর পত্রাবলীতে আমরা দেখি, আমাদের দুটি রাজধানীরই একঘেয়েমি ও অসাড়তার বিরুদ্ধে সততই অভিযোগ করছেন তিনি।[৭] তার মানে অবশ্য এই নয়, যে তাঁর চতুর্দিকে যে সমাজ তাঁকে ঘিরেছিল, একমাত্র তার অসাড়তা থেকেই তিনি কষ্ট পেতেন। শাসকমণ্ডলীর সঙ্গে সম্পর্কও তাঁর গভীর বিরক্তির অন্যতম কারণ ছিল।

মর্মস্পর্শী এবং ব্যাপক প্রচারিত লোককথা অনুযায়ী, ১৮২৬ সালে প্রথম নিকোলাস উদারতার সাথে পুশকিনের "যৌবনের রাজনীতিক ভুলগুলি" "ক্ষমা" করে দেন। এবং এমনকি তিনি পুশকিনের মহানুভব পৃষ্ঠপোষকও হয়ে ওঠেন। কিন্তু এতে সত্যের লেশমাত্র নেই। নিকোলাস, এবং এই জাতীয় ব্যাপারে তাঁর দক্ষিণ হস্ত, পুলিশ চীফ বেনকেনদোর্ফ, পুশকিনের কোন কিছুই ক্ষমা করেননি। এবং তাঁদের "পৃষ্ঠপোষকতা" অসহনীয় দীর্ঘ অপমানের রূপ নিয়েছিল। ১৮২৭-এ বেনকেনদোর্ফ নিকোলাসকে লিখেছিলেন: "আমার সাথে ওঁর ইণ্টারভ্যু-র পরে ইংলিশ ক্লাবে পুশকিন রীতিমত উৎসাহের সঙ্গে আপনার কথা বলেছিলেন। এমনকি সহঅতিথিবৃন্দকে তিনি আপনার

স্বাস্থ্য পান করতে পীড়াপীড়িও করেছিলেন। ভদ্রলোক একেবারেই অপদার্থ! কিন্তু ওঁর লেখনী এবং বাগ্মীতা যদি আমরা ঠিকভাবে পরিচালনা করতে পারি, তাহলে ব্যাপারটা বেশ ভালই হয়।"

উদ্ধৃতির শেষ শব্দগুলি পুশকিনের প্রতি পৃষ্ঠপোষকতার অন্তর্নিহিত রহস্যটিকে উদ্ঘাটন করে। তাঁর পৃষ্ঠপোষকরা চেয়েছিলেন পুশকিনকে তৎ-কালীন শাসনব্যবস্থার চারণকবি তৈরী করতে। প্রথম নিকোলাস এবং বেনকেনদোর্ফ পুশকিনের প্রশান্ত কাব্যদেবীকে আমলাতান্ত্রিক নৈতিকতার খাতে নিয়ে আসতে বদ্ধপরিকর ছিলেন। পুশকিনের মৃত্যুর পর ফিল্ড মার্শাল পাসকোভিচ নিকোলাসকে লিখেছিলেন: "লেখক পুশকিনের জন্য আমার দুঃখ হয়।" উত্তরে নিকোলাস বলেছিলেন "তোমার মত সম্পূর্ণভাবে গ্রহণযোগ্য। কিন্তু একথা অবশ্যই বলা যায় যে তার ভবিষ্যতের জন্যই অনুশোচনা করা যেতে পারে। অতীতের জন্য নয়।"* এর অর্থ হল এই যে অবিস্মরণীয় সেই সম্রাট মৃত কবিকে যিনি তাঁর জীবনের স্বল্প সময়ে যা কিছু লিখে গিয়েছিলেন, তার জন্য পুরস্কৃত করেননি। পুরস্কৃত করেছেন, পুলিশী তত্ত্বাবধানে ও পুলিশী পরি-চালনায় তিনি কি লিখতে পারতেন, তার জন্যই। নিকোলাস আশা করেছিলেন পুশকিন "দেশপ্রেমিক" লেখা লিখবেন, যেমন কুকোনিক লিখেছিলেন নাটক "দি হাণ্ড অব দ্য অল-হাইয়েস্ট সেইভ্‌ড্‌ আওয়ার ফাদারল্যাণ্ড।"[৮] এমন কি ভি এ. ঝুকোভস্কির মত একজন পৃথিবী সম্পর্কে অচেতন, আধ্যাত্মিক কবিও চেষ্টা করেছিলেন যুক্তিবাদের দিকে তাঁকে মনোযোগী করতে। ঝুকোভস্কি চেয়েছিলেন প্রচলিত নীতিবাদগুলির প্রতি তাঁর নিজস্ব শ্রদ্ধার সাহায্যে তাঁকে অনুপ্রাণিত করতে। ১৮২৬ সালের ১২ই এপ্রিলে তাঁর প্রতি লেখা একটি চিঠিতে আমরা দেখি: "আমাদের সত্যযুবকরা (অর্থাৎ গোটা যুবক সমাজটাই) স্বল্পশিক্ষিত। কাজেই তারা জীবনে এমন কিছু পায়না যার ওপর তারা নির্ভর

* পি, ওয়াই, স্পেগোলেভ, পুশকিন প্রবন্ধাবলী, সন্তপিতার্সবুগ, ১৯১২, পৃঃ ৩৫৭

করতে পারে। তারা ক্রমেই পরিচিত হয়ে উঠছে আপনার অসংযত চিন্তা ভাবনাগুলির সঙ্গে যে চিন্তাভাবনা কাব্যিক মাধুর্যের জালে আচ্ছাদিত। আপনি ইতিমধ্যেই যথেষ্ট ক্ষতিসাধন করেছেন। অপূরণীয় ক্ষতি। এতে আপনার কেঁপে ওঠা উচিত। প্রতিভাটা কোন ব্যাপারই নয়। আসল ব্যাপার হল নৈতিক মাহাত্ম্য…।"*

স্বীকার করতেই হবে যে, এহেন অবস্থার পরিপ্রেক্ষিতে, এরকম অভিভাবকত্বের শৃঙ্খলে আবদ্ধ হয়ে এবং এজাতীয় নির্দেশাবলী পালন করে যখন তিনি "নৈতিক মাহাত্ম্যের প্রতি ঘৃণা পোষণ করেন, কিংবা যে ধরনের সুবিধে স্বাচ্ছন্দ্য শিল্প দিতে পারে তাদের ঘৃণা করেন এবং চিৎকার করে তাঁর পৃষ্ঠপোষকদের জানান, "দূর হটো তোমরা, ভক্তের দল / কি দরকার,/শান্তির কবির তোমাদের ভাগ্য নিয়ে চিন্তা করবার?" তখন নিশ্চয়ই কবির এহেন মনস্কতার কারণ কিছুটা অনুমান করা যায়।

অন্যভাবে বলা যায়, ঠিক ঐ ধরনের এক পরিস্থিতির মধ্যে পুশকিনের পক্ষে কলাকৈবল্যবাদে বিশ্বাসী হওয়াটা অত্যন্ত স্বাভাবিক এক ব্যাপার। স্বাভাবিকভাবেই তিনি আত্মস্থ কবিসত্তার প্রতি বলতে পেরেছিলেন, "তুমি সম্রাট, একাকী, এবং যেতেই পার / যেখানে তোমার শৃঙ্খলমুক্ত মন তোমাকে নিয়ে যেতে চায়,/সযত্নে পরিপুষ্ট এবং পূর্ণ করে তুলতে পার তোমার অন্তঃস্থলের কাব্যদেবীর দেবশিশুদের / এবং তা করতে পার মহৎকর্মের জন্য কোনরকম আশা না করেই।"[৯]

পিসারেভ হয়তো আমার বিরুদ্ধে তর্কে নামতে পারেন। বলতে পারেন, কবি পুশকিন তাঁর তীক্ষ্ণ শব্দগুলি তাঁর পৃষ্ঠপোষকদের উদ্দেশে বলেননি; বলেছেন "জনগণের" উদ্দেশে। কিন্তু সার্বিক অর্থে "জনগণ" বলতে আমরা যা বুঝি, তা কোনদিনই সেই সময়ের লেখকদের আওতায় আসেনি। পুশকিনের

*পি, ওয়াই, স্পেগোলেভ, পুশকিন প্রবন্ধাবলী, সন্তপিতার্সবুর্গ ১৯১২ পৃঃ ২৪১

কাছে "জনগণ" ছিল নিছক ভীড়, বা মানুষের দল। তদুপরি পুশকিনের কাছে নিছক ভীড়ও কখনও খেটে খাওয়া মানুষজনের ভীড় হয়ে দেখা দেয় নি। "জিপসীজ" কবিতাতে দম আটকানো শহরের বাসিন্দাদের পুশকিন চিত্রিত করেছেন, "ভালবাসতে লজ্জা পায় তারা, চিন্তা করতে ভীত,/নোংরা কুসংস্কার শাসন করে তাদের মস্তিস্ক।/স্বচ্ছন্দ্যে তারা টাকার বিনিময়ে বিকিয়ে দেয় তাদের স্বাধীনতা/আহ্বান করে নেয় শৃঙ্খলকে।"

শহুরে কারিগরদের উদ্দেশে এই কথাগুলি লিখিত, একথা কোনমতেই বিশ্বাস করা যায়না।

যদি এসব সত্যি হয়, তাহলে অবধারিত এই উপসংহার আসে :

যেখানেই শিল্পীর সামনে তাঁর সামাজিক পারিপার্শ্বিক প্রতিকূল, সেখানেই জেগে ওঠে কলাকৈবল্যবাদের বিশ্বাস।

অবশ্যই বলা যায়, কেবলমাত্র পুশকিনের উদাহরণ এই ধরনের এক উপসংহার টানতে যথেষ্ট নয়। একথা অবশ্য আমি পুরোপুরি অস্বীকারও করব না। আমি বরং আরো কয়েকটি উদাহরণ দিতে পারি, ফরাসী সাহিত্যের ইতিহাস থেকে অর্থাৎ এমন একটি দেশের সাহিত্যের ইতিহাস থেকে, যে দেশের বুদ্ধিজীবি চিন্তাভাবনা, অন্তত ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ অব্দি, গোটা ইউরোপ মহাদেশের মধ্যে উদারতম সহানুভূতির আশ্রয় পেয়েছিল।

পুশকিনের সমসাময়িক ফরাসী রোম্যান্টিসিস্টরা, সামান্য কয়েকজন ব্যতিক্রম ছাড়া, কলাকৈবল্যবাদে একাগ্র বিশ্বাসী ছিলেন। তাঁদের মধ্যে যিনি সম্ভবত সর্বাপেক্ষা সংহত ছিলেন, সেই থিওফাইল গ্যতিয়ের উপযোগিতা মূলক শিল্পে বিশ্বাসীদের দৃষ্টিভঙ্গির সমালোচনা করেছিলেন, "মূর্খের দল, গলগণ্ডযুক্ত স্থূলবুদ্ধির দল, জেনে রাখো একটা বই মানে একপাত্র খাবার স্যুপ নয়। কিংবা একটা উপন্যাসও কখনও আস্ত চামড়ায় বোনা একজোড়া জুতোর সমান নয়....অতীতের বর্তমানের এবং ভবিষ্যতের, সমস্ত পোপদের দিব্যি খেয়ে বলছি : তা কখনও হয় না। হাজার বার বলছি তা কখনও হয় না। আমি

তাদেরই একজন, যারা অপর্য্যাপ্ত প্রাচুর্যকে একান্ত প্রয়োজনীয় মনে করে। মানুষজন বা কিছু বস্তু যে উপযোগিতা দিয়ে থাকে, তার বিরুদ্ধ অনুপাতে অবস্থান করে তাদের প্রতি আমার ভালবাসা।"*

বোদলেয়ারের জীবনীমূলক কোন লেখাতে এই গ্যতিয়েরই "ফ্লুর দ্য মাল" এর কবিকে উচ্ছ্বসিত অভিনন্দন জানিয়েছেন, "শিল্পের সম্পূর্ণ স্বশাসনের দৃষ্টিভঙ্গি ওপরে তুলে ধরার জন্য। পাঠকের সত্তার গভীরে সর্ব্বার্থে সৌন্দর্যের অনুভূতিকে জাগরূক করে তোলা ছাড়া কবিতার আর অন্য কোন উদ্দেশ্য থাকেনা, এই মত পোষণ করার জন্য।" সৌন্দর্যের ধারণা গ্যতিয়ের এর মনে সামাজিক এবং রাজনৈতিক ধারণাগুলির সঙ্গে কি সামান্য সংশ্লিষ্ট তা বোঝা যায় তাঁর নিম্নলিখিত বক্তব্যটি থেকে ঃ

"র‍্যাফায়েলের অঙ্কিত সত্যিকারের কোন নারীচরিত্র বা কোন যথার্থ সুন্দরী মহিলাকে নগ্ন দেখবার জন্য আমি সানন্দে (tres joyeusement) একজন ফরাসী নাগরিকের যাবতীয় অধিকার বর্জন করতে রাজি আছি। অবশ্যই এটি শেষ সীমা। তবুও সব পারনেশিয়ানরা (les parnassiens)[১০] হয়তো গ্যতিয়ের-এর সঙ্গে একমত হয়ে থাকবেন। যদিও তাঁদের মধ্যে কেউ কেউ তাঁদের যৌবনে "শিল্পের সম্পূর্ণ স্বশাসন"-এর দাবীপ্রকাশের অতি আত্মবিরোধী ফর্ম সম্বন্ধে আজ কিছুটা তূষ্ণীভাব পালন করে থাকতে পারেন।"

ফরাসী রোম্যাণ্টিসিস্টদের ও পারনেশিয়ানদের এহেন মনস্কতার কারণ কি? তাঁরা ও কি প্রতিকূল সামাজিক পরিবেশের মধ্যে ছিলেন?

১৮৫৭ সালে থিয়েটার ফ্রাসেঁই যখন আলফ্রেড দ্য ভিনি'র নাটক চ্যাটারটন পুনরাভিনয়ের ব্যবস্থা করে তখন থিওফাইল গ্যতিয়ের এক আলোচনায় ১৮৩৫ সালের ১২ই ফেব্রুয়ারী সেই নাটকের প্রথম অভিনয় সম্বন্ধে উল্লেখ করে বলেন ঃ

* মাদমোয়জেল দ্য মোপাঁ'র ভূমিকা।

"যখন অত্যন্ত আলঙ্কারিক ভাষায় চ্যাটারটন বক্তৃতা রাখছিলেন তখন গ্যালারীর নীচের সারি পরিপূর্ণ ছিল ম্লান মুখ, দীর্ঘকেশ যুবকের ভীড়ে। তাদের দেখেই বোঝা যাচ্ছিল কবিতা লেখা ও ছবি আঁকা ছাড়া তাদের অন্য কোন মর্যাদাপূর্ণ কাজ ছিল না। দেখে বোঝা যাচ্ছিল তারা বুর্জোয়াদের প্রতি যে ঘৃণা পোষণ করে তা কখনই হাইডেলবার্গ এবং জেনার 'ফিউশেম'দের[১১] ফিলিস্টাইনদের প্রতি প্রদর্শিত ঘৃণার সমান নয়।*"

এই ঘৃণ্য বুর্জোয়া কারা?

গ্যতিয়ের বলেন, "বুর্জোয়া প্রায় সবাই—ব্যাঙ্ককর্মীরা, দালালরা, আইনজীবীরা, ব্যবসায়ীরা, দোকানদাররা···সবাই। একবথায় যারা সেই রহস্যময় cenacle····· (অর্থাৎ রোমান্টিসিস্ট সম্প্রদায়) ভুক্ত নয়, যাদের জীবিকা নীরস বস্তুবাদী জীবিকা, তারা সবাই বুর্জোয়া।"**

এবং এখানে আরও প্রমাণ আছে। ওডস্ ফিউনামবালেস্‌ক্‌স্ এর একটি গাথা কবিতায় থিওডর দ্য বানভিল স্বীকার করেন যে একসময় তিনিও "বুর্জোয়া"দের প্রতি তীব্র ঘৃণা পোষণ করেছিলেন। এবং এই বিশেষ শব্দটি দ্বারা কাকে বোঝানো হচ্ছে তা তিনিও ব্যাখ্যা করে দেন। রোম্যান্টিসিস্টদের ভাষায় 'বুর্জোয়া' বোঝাত সেইসব মানুষদের যাঁদের একমাত্র ঈশ্বর হল অর্থ, নিজেদের চামড়া বাঁচান ছাড়া যাঁদের অন্য কোন আদর্শ নেই, এবং যারা কাব্যে একমাত্র ভাবাবেগসর্বস্ব রোম্যান্স ও প্ল্যাস্টিক শিল্পের মধ্যে, একমাত্র লিথোগ্রাফিকে ভালবাসেন।"***

দ্য বানভিলের ওডস্ ফিউনামবালেস্‌ক্‌স্ রোমান্টিক যুগের শেষের দিকে প্রকাশিত হয়েছিল। তদানীন্তন জনসাধারণ একমাত্র রোমান্টিক প্রতিভার পূজা করত না এবং বুর্জোয়া জীবন যাপন করত বলেই ওডস্ ফিউনামবালেস্‌ক্‌স্ জনসাধারণকে অসহনীয় রকমের স্থূল বলে বর্ণনা করেছিল—একথা বারবার

* ইস্তোয়ার দ্য রোমাঁতিজম্, পৃঃ ১৫৩-৫৪,

** ঐ, পৃ ঃ-১৫৪

*** ওডস্ ফিউনামবালেস্‌ক্‌স্ পারী, ১৮৫৮, পৃঃ ২৯৪-৯৫।

পাঠককে স্মরণ করিয়ে দেন দ্য বানভিল।

এই ধরনের একাধিক উদাহরণ থেকে স্পষ্টতই প্রমাণিত হয়, রোম্যান্টিসিস্টরা তাঁদের বুর্জোয়া সামাজিক পরিবেশের সঙ্গে নিজেদের কোনমতেই খাপ খাইয়ে নিতে পারছিলেন না। আবার একথাও সমানভাবে সত্যি যে তাতে বুর্জোয়া সমাজের বিভিন্ন সম্পর্কগুলি কোনরকম বিপদের সম্মুখীন হচ্ছিল না। রোম্যান্টিসিস্ট সম্প্রদায়টি গড়ে উঠেছিল নব্যবুর্জোয়াদের নিয়ে, যাদের তৎকালীন সামাজিক সম্পর্কগুলির প্রতি কোন বিরোধিতা ছিল না। কিন্তু তারা বিদ্রোহ করেছিল বুর্জোয়া অস্তিত্বের ইতরতা, একঘেয়েমি এবং অশালীনতার বিরুদ্ধে। যে নতুন শিল্পমাধ্যমের প্রতি তারা প্রগাঢ় আসক্তি বোধ করছিল, তা ছিল তাদের কাছে এই ইতরতা, একঘেয়েমি ও অশালীনতা থেকে পালিয়ে যাবার মত একমাত্র আশ্রয়স্থল। রেস্টোরেশন যুগের[১৩] শেষাংশে এবং লুই ফিলিপের রাজত্বের প্রথমার্ধে, অর্থাৎ রোমান্টিসিজমের সর্বোৎকৃষ্ট সময়ে বুর্জোয়াজির ক্লেদাক্ত, ছন্দহীন এবং ক্লান্তিকর জীবনপ্রণালীর সঙ্গে ফরাসী যুবসম্প্রদায়ের পক্ষে নিজেদের খাপ খাইয়ে নেওয়া যথার্থ কষ্টসাধ্য কাজ ছিল। কেননা তার অল্প কয়েকবছর আগেই ফ্রান্স পেরিয়ে এসেছে নেপোলিয়নের রাজত্ব এবং মহান বিপ্লবের সেই ঝোড়ো বছরগুলি। এবং আমরা সবাই জানি এই বিশাল ঘটনাবলি কিভাবে নাড়া দিয়েছিল মানুষের সাবিক আবেগকে, উন্মাদনাকে।*

যখন বুর্জোয়াজি সমাজে মোটামুটি আধিপত্য বিস্তার করে ফেলল আর যখন সেই জীবন আর মুক্তির লড়াইয়ের আগুনে উত্তপ্ত হল না, তখন নতুন

* অ্যালফ্রেড দ্য মুসেৎ এই অসঙ্গতির বর্ণনা করেছেন: "এক রকম বলা যায়, দুটো পৃথক শিবির গঠিত হয়েছিল। একদিকে মহিমান্বিত সেইসব হৃদয়গুলি যারা কষ্ট পেত, সেইসব প্রশান্ত মন যারা অসীমের আকুল আকাঙ্ক্ষায় নীচু করে দিত তাদের মাথা, কাঁদত, বিষণ্ণ স্বপ্নজালে আচ্ছন্ন করে ফেলত নিজেদের, যেন সর্বব্যাপী তিক্ততার সমুদ্রে একগুচ্ছ ভঙ্গুর শরবন। আরেক শিবিরে স্থূল মাংসের মানুষ জন দাঁড়িয়েছিল মাথা উঁচু করে, অনমনীয়

শিল্পের পথে বুর্জোয়া জীবনধারাকে তীব্রভাবে অস্বীকার করা ছাড়া আর কোন উপায় ছিল না। নতুন শিল্প এই অস্বীকার করাটাকেই আদর্শস্বরূপ গণ্য করেছিল। রোম্যান্টিক শিল্পও বস্তুত এই একই কাজ করেছিল। রোম্যান্টিসিস্টরা কেবল তাঁদের শিল্পকীর্তিতেই নয়, তাঁদের বাহ্যিক চেহারাতেও বুর্জোয়া নরমপন্থা এবং বশ্যতাসুলভ মনোবৃত্তির তীব্র বিরোধিতা করেছিলেন। গ্যতিয়ের-এর লেখা থেকে ইতিমধ্যেই আমরা জানতে পেরেছি, চ্যাটারটনের প্রথম অভিনয়ের দিন গ্যালারীর নীচের সারিতে যারা বসেছিল তারা অধিকাংশই দীর্ঘকেশধারী যুবক। আর গ্যতিয়ের-এর নিজস্ব সেই লাল ওয়েস্টকোটটির কথা কেই বা না জানেন, যে কোট দেখলে আতঙ্কে কেঁপে উঠতেন যাবতীয় "ভদ্রলোকেরা"? যুব রোমান্টিসিস্টদের কাছে দীর্ঘকেশ বা ঐজাতীয় অদ্ভুত কোন পরিচ্ছদ পোশাক ছিল তাদের নিজেদের আর ঘৃণিত বুর্জোয়াদের মধ্যে আলাদা করে স্পষ্ট একটা দাগ টেনে দেবার উপায়। ম্লান মুখও ছিল সেই ধরনেরই আরেক উপায়। এককথায় তা ছিল বুর্জোয়া আত্মতৃপ্তির বিরুদ্ধে এক প্রতিবাদ বিশেষ।

গ্যতিয়ের বলেন: "সেই সময়ে রোম্যান্টিসিস্টদের মধ্যে যথাসম্ভব নীরক্ত গাত্রবর্ণ, এমনকি সবজে, প্রায় মৃতবৎ গাত্রবর্ণ ছিল একটা সুপ্রচলিত ফ্যাশন। রোম্যান্টিসিস্টদের তা দিত এক চরম, বায়রনিক চেহারা। যাতে মনে হত তারা চূড়ান্ত আবেগ এবং তীব্র মনস্তাপের শিকার সবসময়ই। এতে করে মেয়েদের চোখে তারা আরো আকর্ষণীয় হয়ে উঠত।* গ্যাতিয়ের আরো বলেন ভিক্টর হ্যুগোর সম্ভ্রান্ত চেহারার জন্য তাঁকে ক্ষমা করাটা রোম্যান্টিকদের

ভঙ্গিতে যারা অতিরিক্ত ভাবে জড়িয়ে রেখেছিলেন নিজেদের এক তরফা আমোদ প্রমোদে এবং পয়সা গোণা ছাড়া যাদের অন্য তেমন কোন কিছুতে আসক্তি ছিল না। অস্পষ্ট "অব্যক্ত কান্না এবং উদ্দাম হাস্যরোল—প্রথমটি এসেছিল মন থেকে, দ্বিতীয়টি দেহ থেকে।" ল্য কনফেশোঁ দ্যু আঁফাঁ দ্যু স্যিয়েক্ল্, পৃ:-১০

* La confession d'in enfant du-siecle, পৃ:-৩১

কাছে খানিকটা কঠিন প্রতীয়মান হয়েছিল। চেহারার জন্য নাকি' তিনি সাধারণ মানুষের এবং এমনকি বুর্জোয়াদেরও অনেক কাছাকাছি চলে গিয়েছিলেন।* ব্যক্তিগত আলাপ আলোচনায় রোম্যান্টিকরা মহৎ কবির এই দুর্বলতাটির প্রায়শই নিন্দা করতেন। এটা লক্ষ্যণীয় যে' সাধারণ একটা বিশেষ ধরনের বাহ্যিক রূপ রাখার চেষ্টা আসলে তৎকালের সামাজিক সম্পর্কগুলিকেই পরোক্ষভাবে পরিষ্কার করে দেয়। এর ওপরে অবশ্যই খুব কৌতুহলোদ্দীপক একটি সমাজতাত্ত্বিক অনুসন্ধান চালানো যায়।

বুর্জোয়াজির প্রতি যুব রোম্যান্টিসিস্টদের এহেন মনোভাব থাকায় স্বাভাবিক ভাবেই তারা "প্রয়োজনভিত্তিক শিল্পের" মূলধারণার বিরুদ্ধেই বিদ্রোহী হয়ে উঠেছিল। তাদের চোখে শিল্পকে প্রয়োজনীয় করে তোলা ছিল ঘৃণ্য বুর্জোয়াজির সেবা করারই অপর রূপ। একটু আগেই প্রয়োজনমূলক শিল্পের প্রচারকদের বিরুদ্ধে গ্যাতিয়ের "মূর্খের দল, গলগণ্ডযুক্ত স্থূলবুদ্ধির দল' বলে যে তীব্র ঘৃণা উদগার করেছিলেন, তার অর্থ এবার বুঝে নেওয়া যায়। তাঁর চোখে কেন কোন বস্তু বা ব্যাক্তি তার ক্রিয়াকলাপের বিপরীত অনুপাতে অবস্থান করে, সেই প্যারাডক্সের অর্থও এবার একইভাবে বুঝে নেওয়া যায়। মূলত এই সব যাবতীয় তীব্র আক্রমণ এবং প্যারাডক্স পুশকিনের "দূরহটো তোমরা, ভণ্ডের দল! কি দরকার,/শান্তির কবির তোমাদের ভাগ্য নিয়ে চিন্তা করবার?" এই উক্তির পরিপূর্ণ এক প্রতিরূপ বিশেষ।

পার্নাশিয়ানরা এবং প্রথম দিককার ফরাসী বাস্তববাদীরা (গঁক্যুর ভ্রাতৃদ্বয় ফ্লবেয়ার প্রভৃতি--) একইভাবে তাঁদের চারদিকের বুর্জোয়া সমাজের প্রতি অসীম ঘৃণা অনুভব করেছিলেন। ঘৃণ্য "বুর্জোয়াজির" নিন্দায় তাঁরাও ছিলেন অক্লান্ত। তাঁরা দৃঢ়ভাবে স্বীকার করে গিয়েছেন যে তাঁরা যদি কোন লেখা ছাপাতেন, তা সাধারণ জনসাধারণের উপকারের জন্য হত না; ছাপানো হত

* La confession d'in enfant du-siecle, পৃঃ-৩১

মুষ্টিমেয় কিছু "অজ্ঞাত শুভাকাঙ্ক্ষীর জন্য।" একথা ফ্লবেয়ার নিজে এক চিঠিতে লিখে গিয়েছেন। তাঁরা বিশ্বাস করতেন গভীর প্রতিভা না থাকলে তবেই একজন লেখক বিপুলসংখ্যক পাঠকের অনুগ্রহ লাভ করতে পারেন। লাকোঁৎ দ্য লিস্‌লে বিশ্বাস করতেন যে একজন লোকের জনপ্রিয়তা হচ্ছে তাঁর ক্ষীণ বুদ্ধি বৃত্তির লক্ষণ। পার্নাশিয়ানরাও যে রোম্যান্টিসিস্টদের মত কলা কৈবল্যবাদের গোঁড়া সমর্থক ছিলেন সেকথা তো বলারই অপেক্ষা রাখে না।

এ জাতীয় একাধিক উদাহরণ স্মর্তব্য। তবে সবগুলিরই উল্লেখ করা আবার অপ্রয়োজনীয়ও বটে। কেননা এরমধ্যেই বেশ পরিষ্কারভাবে বুঝে নেওয়া গিয়েছে যে যখনই শিল্পীরা তাঁদের সমাজের সঙ্গে ঠিকমত খাপ খাইয়ে নিতে পারেন না তখনই কৈবল্যবাদের চিন্তাভাবনা জন্ম নেয়।

অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষদিকে, মহান বিপ্লবের অব্যবহিত পূর্ব্ববর্তী সময়ে ফ্রান্সের প্রগতিশীল শিল্পীরা একইভাবে তাদের সমাজে এক স্পষ্ট বৈষম্য বোধ করছিলেন। ডেভিড ও তাঁর বন্ধুরা "পুরনো নিয়মকানুনের" শত্রু ছিলেন। আর এই অসঙ্গতি ছিল রীতিমত হতাশাব্যঞ্জক, কেননা পুরনো রীতিনীতির সঙ্গে তাদের পুনর্মিলন ছিল আক্ষরিক অর্থে এক অসম্ভব ব্যাপার। তদুপরি, ডেভিড এবং তাঁর বন্ধুদের ও পুরানো রীতিনীতিগুলির মধ্যে যে অসঙ্গতি ছিল তা অনেক বেশী গভীর ছিল রোমান্টিসিস্ট এবং বুর্জোয়া সমাজের মধ্যেকার বৈষম্যের চাইতে। ডেভিড এবং তাঁর মিত্ররা যেখানে পুরানো ব্যবস্থার বিলোপ সাধন করতে চেয়েছিলেন সেখানে থিওফাইল গতিয়ের এবং তাঁর সহকর্মীরা বুর্জোয়া সামাজিক সম্পর্কগুলির বিরুদ্ধে কিন্তু তেমন কিছুই বলেননি। তাঁরা একমাত্র চেয়েছিলেন, প্রচলিত বুর্জোয়া ব্যবস্থা যেন অশ্লীল বুর্জোয়া অভ্যাসগুলি তৈরী করা বন্ধ করে।*

*থিওডর দ্য বানভিল পরিষ্কার বলেছেন যে রোম্যান্টিসিস্টরা বুর্জোয়াদের ওপর বুর্জোয়াজিকে একটা সামাজিক শ্রেণী ধরে নিয়ে কোন আক্রমণ চালান নি। রোম্যান্টিসিস্টদের এই রক্ষণশীল

কিন্তু পুরনো রীতিনীতির বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করতে গিয়ে ডেভিড ও তাঁর অনুচরেরা ভালভাবেই উপলব্ধি করেছিলেন যে তাঁদের ঠিক পেছনেই দৃঢ়সংবদ্ধ অবস্থায় এগিয়ে আসছে ফরাসী বুর্জোয়া অর্থাৎ মধ্যবিত্ত সম্প্রদায়, অ্যাবে সিয়েসের ভাষায়, যারা সমাজের সবকিছু। তাদের অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে প্রতিষ্ঠিত রীতিনীতির অসঙ্গতিজাত বৈষম্যের বোধ সম্পূরিত হয়েছিল নতুন সমাজের প্রতি সহানুভূতির দ্বারা। যে নতুন সমাজ প্রাচীনের গর্ভে বেড়ে উঠে তাকে সরিয়ে ফেলতে সচেষ্ট হয়েছিল তার প্রতি সহানুভূতি। কিন্তু রোমান্টিসিস্ট বা পার্নাশিয়ানদের মধ্যে আমরা এই ধরনের কিছু দেখতে পাই না। তাঁরা তৎকালীন ফ্রান্সের সমাজ ব্যবস্থার পরিবর্তন আশাও করেননি কামনাও করেন নি। এই কারণেই তাঁদের চারদিকের সমাজের অসঙ্গতি অত্যন্ত হতাশাব্যঞ্জক।* পুশকিনও তাঁর সময়ের রাশিয়াতে কোন পরিবর্তন প্রত্যাশা করেন নি। তদুপরি, সম্ভবত, নিকোলাসের সময়ে তিনি কোন পরিবর্তন আকাঙ্ক্ষাও করেন নি। এই কারণেই সমাজজীবন সম্বন্ধে তাঁর দৃষ্টিভঙ্গি ছিল একই রকমের নিরাশাবাদী।

এবার বোধকরি আমার পূর্বেকার উপসংহারটিকে আমি বিশদভাবে ব্যাখ্যা করতে পারি এবং বলতে পারি ঃ

শিল্পীরা এবং শিল্প সম্বন্ধে আগ্রহী জনসাধারণ যখন তাঁদের সামাজিক

বিপ্লব ছিল। "বুর্জোয়াদের" বিরুদ্ধে; বুর্জোয়া ব্যবস্থার ভিত্তিভূমির বিরুদ্ধে নয়। মিঃ ইভানভ রাজুমনিকের মত কিছু আধুনিক রুশী তাত্ত্বিকের মতে বুর্জোয়াজির বিরুদ্ধে সর্বহারার সামাজিক এবং রাজনৈতিক সংগ্রামের তুলনায় বুর্জোয়া মননের বিরুদ্ধে এই সংগ্রাম অনেক বেশী চিন্তাশীল ও গভীর এই চিন্তাভাবনার গভীরতা বিচার করার দায়িত্ব পাঠকের। বস্তুত এ অনুশোচনার বিষয় যে, যেসব ব্যক্তিরা রুশীসামাজিক চিন্তাভাবনার ইতিহাস ব্যাখ্যা করতে ব্রতী তাঁরা সব সময়েই পশ্চিম ইউরোপের মননের ইতিহাসের সঙ্গে নিজেদের সম্যক পরিচিত করে তুলতে আগ্রহী হন না।

*Die romantische Schule in Deutschland-এ ব্রাণ্ডস্ দেখিয়েছেন জার্মান রোম্যান্টিসিস্টদের সঙ্গে তাঁদের সমাজ ব্যবস্থার অসঙ্গতিও ছিল একই রকম হতাশাব্যঞ্জক।'

পরিবেশের থেকে এক হতাশাব্যঞ্জক বৈষম্য বোধ করেন, তখনই জন্ম নেয় কলাকৈবল্যবাদে বিশ্বাস।

কিন্তু এই-ই সব নয়। আমাদের ষাটের দশকের লোকেরা[১৪] যুক্তিবোধের আশু জয়লাভে দৃঢ় বিশ্বাসী ছিলেন। ডেভিড এবং তাঁর সহকর্মীরাও একই দৃঢ়তায় যুক্তিবোধের আধিপত্যে বিশ্বাস করতেন।

তাঁদের উদাহরণ আমাদের একটা জিনিস ভালভাবে চোখে আঙ্গুল দিয়ে দেখিয়ে দেয়। শিল্পের তথাকথিত উপযোগবাদী ব্যাখ্যা অনুযায়ী যে কোন শিল্পসৃষ্টির যাথার্থ্য বা যৌক্তিকতা নির্ভর করে জীবনের বিভিন্ন রকমফেরের বাহ্যমূর্তি বা চেহারার সম্পর্কে তা কি অভিমত পোষণ করে তার ওপর। অভিমত পোষণ করা হয় সেই সদাচঞ্চল ঔৎসুক্যের ওপরও যা সবসময় যেকোন সামাজিক সংগ্রামে যে কোন শিল্পসৃষ্টির সঙ্গে হাত মিলিয়ে চলে। সমাজের বিশেষ অংশ ও সৃষ্টিধর্মী শিল্পে উৎসাহী জনসাধারণের মধ্যে যেখানেই এক সহানুভূতিশীল বোঝাবুঝি, সেখানেই উপযোগবাদী শিল্পের জন্ম ও প্রসারলাভ। কথাটি কতদূর সত্য তা নিম্নলিখিত ঘটনা থেকে বোঝা যাবে।

যখন ১৮৪৮ সালে ফেব্রুয়ারী বিপ্লবের ঝড় বইতে শুরু করে তখন অনেক ফরাসী শিল্পী যাঁরা আগে কলাকৈবল্যবাদে বিশ্বাসী ছিলেন, তাঁরা দৃঢ়সঙ্কল্প হয়ে তাঁদের মতবাদ বর্জন করেন। এমন কি বদলেয়ারও, যিনি দৃঢ়ভাবে বিশ্বাস করতেন শিল্প অবশ্যই স্বাধীন হবে এবং যাঁকে গ্যতিয়ের আদর্শ উদাহরণ স্বরূপ গণ্য করতেন, তিনিও সঙ্গে সঙ্গে Le Salut Public নামে একটি বিপ্লবী পত্রিকা বের করতে শুরু করেন। একথা যদিও সত্যি যে সেটি নিয়মিতভাবে খুব বেশি দিন প্রকাশিত হয় নি, তবুও পিয়ের দুপ'র শাঁসঁতে মুখবন্ধ লিখতে গিয়ে ১৮৫২ সালে বদলেয়ার কলাকৈবল্যবাদকে বালখিল্য বলে অভিহিত করেন। এবং বলেন যে শিল্পের অবশ্যই একটা সামাজিক উদ্দেশ্য থাকবে। একমাত্র প্রতিবিপ্লবের সফলতাই বদলেয়ার এবং তাঁর সমমনস্ক অন্যান্য কবিদের আরেকবার প্রভাবিত করে এবং চিরতরে কলাকৈবল্যবাদের তত্ত্বে

তাদের প্রত্যাবর্তন ঘটে। ভবিষ্যতের উজ্জ্বল পার্নাশিয়ানদের অন্যতম ল্যকোঁৎ দ্য লিসলের Poemes antiques-এর প্রথম সংস্করণ প্রকাশিত হয় ১৮৫২ সালে। তার ভূমিকায় তিনি অত্যন্ত পরিষ্কার ভাবে এই প্রত্যাবর্তনের অন্তর্নিহিত তাৎপর্য ব্যাখ্যা করেন। তিনি বলেন কবিতা আর কোন বীরোচিত ক্রিয়াকলাপ জাগরূক করবে না, প্রচার করবে না কোন সামাজিক গুণাগুণ। কেননা এখন, অন্যান্য অবক্ষয়ী সাহিত্যের সময়ের মত, এর পবিত্র ভাষা একমাত্র তুচ্ছাতিতুচ্ছ ব্যক্তিগত আবেগাবলী প্রকাশ করতে পারে, কিন্তু কোন ব্যাপারে তা আর শিক্ষাদান করতে পারে না। কবিদের আহ্বান করে লিসলে বলেন একসময় কবিরা ছিলেন জনসাধারণের শিক্ষাদাতা। আজ জনসাধারণ সেইসব কবিদের ছাড়িয়ে উঠে গিয়েছে অনেক ওপরে। ভবিষ্যতের পার্নাশিয়ানদের ভাষায় কবিতার কাজ হল, যাদের কোন "বাস্তব জীবন" ছিল না তাদের একটা "আদর্শ জীবন প্রদান করা।" নন্দনতত্ত্বে বিশ্বাসের সামগ্রিক অন্তর্নিহিত রহস্য লুকিয়ে আছে এই মহান কথাটিতে। লিসলের থেকে এই রকম অজস্র উক্তি তুলে দেখানো যেতে পারে।

গোটা প্রশ্নের এই বিশেষ দিকটির পরিসমাপ্তি টানতে গিয়ে আমি আরো কিছু বলবো যে, রাজনৈতিক নিয়ন্ত্রকরা সব সময়েই শিল্পের উপযোগবাদী দৃষ্টিভঙ্গি পছন্দ করেন, অবশ্যই যতক্ষণ তা শিল্পের প্রতি দৃষ্টি রাখে। এবং একথাও বোধগম্য: রাজনৈতিক কর্তৃপক্ষ নিজে যে উদ্দেশ্য সিদ্ধির চেষ্টা করে যান, তাঁর অভিপ্রায় থাকে সমস্ত আদর্শকে সেই একই উদ্দেশ্যের পাদদেশে এনে একত্রিত করা। এবং যেহেতু রাজনৈতিক কর্তৃপক্ষ, যদিও তা কখনও কখনও বিপ্লবী হয়, তবুও বেশির ভাগ সময়ই সংরক্ষণশীল এবং প্রতিক্রিয়াশীল হয়ে থাকে। সেহেতু একথা ভেবে নিলে ভুল হবে যে শিল্পের উপযোগবাদী দৃষ্টিভঙ্গি মূলতঃ বিপ্লবীদের দ্বারা এবং উন্নত চিন্তাভাবনা সমন্বিত মানুষজনের দ্বারাই গৃহীত ও পালিত হয়ে থাকে। রুশ সাহিত্যের ইতিহাস পরিষ্কার দেখিয়ে দেয় আমাদের "রক্ষাকর্তারাও" তাকে পরিবর্জন করেনি। কিছু উদাহরণ দেওয়া

যেতেই পারে। ভি. টি নারেঝনিসের উপন্যাস 'এ রাশান গিল ব্লাস, অর দ্য অ্যাডভেঞ্চারস অব কাউন্ট গ্যাব্রিলা সিমোনোভিচ চিস্তিয়াকোভ'-এর প্রথম তিনটি খণ্ড ১৮১৪ সালে প্রকাশিত হয়। বইটি মুহূর্তমধ্যে জনশিক্ষামন্ত্রী কাউন্ট রাজুমোভস্কির নির্দেশে নিষিদ্ধ ঘোষিত হয়। কেননা তিনি জীবনের সঙ্গে সাহিত্যের সম্পর্ক বিষয়ে তাঁর মত প্রকাশ করেন:

"বেশীর ভাগ সময়ই ঔপন্যাসিকরা যা কিছু মন্দ বা পাপ, আপাতদৃষ্টিতে তার বিরুদ্ধে লিখে থাকেন। কিন্তু ঘটনা এই যে, তাঁরা সেসব বিষয়ে এমন রং চড়িয়ে কিংবা এত পুঙ্খানুপুঙ্খ বিবরণ বা বর্ণনা দিযে বিস্তৃত করেন, যে তা পাপ বা মন্দের দিকে যুবসমাজকে প্রলুব্ধই করে তোলে। একটি উপন্যাসের সাহিত্যগুণ যতই থাকুকনা কেন, এর প্রকাশনা তখনই অনুমোদিত হবে যখন প্রকৃতই এর একটা নৈতিক উদ্দেশ্য থাকবে।"

অর্থাৎ রাজুমোভস্কি বিশ্বাস করতেন শিল্প কখনই শিল্পের উদ্দেশ্য হতে পারে না। শিল্পকে একইভাবে দেখেছিলেন প্রথম নিকোলাসের অনুচররাও, যাঁরা একমাত্র তাঁদের রাজনৈতিক পদমর্যাদার জন্যই বিষয়টির ওপর মতপ্রকাশ করে কৃতার্থ হবার সুযোগ পেয়েছিলেন। আপনাদের নিশ্চয়ই মনে আছে বেনকেন-দরফ পুশকিনকে "ন্যায়পথে" চালিত করার চেষ্টা করেছিলেন। কর্তৃপক্ষের মহান দৃষ্টিকে অস্ত্রোভ্‌স্কিও এড়িয়ে যেতে পারেননি। ১৮৫০ সালের মার্চ মাসে যখন তাঁর কমেডি 'দি ব্যাঙ্করাপট্' প্রকাশিত হয় এবং সাহিত্য ও বাণিজ্যের কিছু আলোকপ্রাপ্ত প্রেমীরা, বইটি ব্যবসায়ী শ্রেণীকে কিছুটা অসন্তুষ্ট করতে পারে বলে আশঙ্কা প্রকাশ করেন, তখন তৎকালীন জনশিক্ষামন্ত্রী, কাউন্ট শিরিনস্কি শিখমাতোভ মস্কো এডুকেশনাল এরিয়ার অভিভাবককে আদেশ করেন এই যুবক নাট্যকারটিকে আমন্ত্রণ করা হোক। তাকে বুঝিয়ে দেওয়া হোক, যা কিছু হাস্যকর বা পাপ, তার জীবন্ত চিত্রনেই বুদ্ধিমত্তার মহত্ব প্রকাশিত হয় না। বরং উচিত হল তাকে অস্বীকার করা, অভিযুক্ত করা; শুধু ক্যারিকেচারের সাহায্যেই নয়, উন্নত নৈতিক ধ্যান ধারণা প্রচারের মধ্য দিয়ে।

অর্থাৎ পাপের বদলে পুণ্যকে তুলে ধরে, হাস্যকর এবং অপরাধপ্রবণ চিন্তাভাবনার বদলে আত্মার উন্নয়নকারী চিন্তাভাবনা এবং ক্রিয়াকলাপকে প্রদর্শন করে। এবং অবশ্যই, পৃথিবীতে যেকোন পাপেরই অবশ্যম্ভাবী শাস্তি আছে, এই বিশ্বাসকে আরো জোরদার করে তোলে--কেননা এই বিশ্বাসের অপরিসীম মূল্য, সমাজজীবনে এবং ব্যক্তিজীবনেও।

জার প্রথম নিকোলাস মূলতঃ নৈতিক দৃষ্টিভঙ্গি থেকে শিল্পের বিচার করেছিলেন। আমরা জানি তিনিও ভেবেছিলেন বেনকেনদরফ এর মত পুশকিনের বিষদাঁত ভাঙতে পারলে খুব ভাল হবে। অস্ত্রোভস্কি একসময়ে স্লাভোফাইলদের[১৫] দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন। মাঝে মধ্যেই কোন কোন পানভোজনোৎসবে তিনি বন্ধু বান্ধবদের মধ্যে গর্ব্ব করে বলতেন, ইচ্ছে করলে যে কোন সময়ে তিনি পীটারকে[১৬] ছাপিয়ে উঠতে পারেন। এরকম সময়ে তাঁর লেখা নাটক "শোল্ডারিং অ্যানাদার্স ট্রাবল্‌স" দেখে প্রথম নিকোলাস উচ্ছ্বসিত মন্তব্য করেছিলেন, "এটি নাটক নয়, এটি একটি শিক্ষা।" উদাহরণের ভিড় না বাড়ালেও চলবে। তবে আলোচনা শেষ করার আগে আরো দুটি ঘটনার উল্লেখ করতেই হয়। এন পোলেভয় যখন তাঁর 'মস্কোভস্কি তেলেগ্রাফে' কুকোলনিকের "দেশাত্মবোধক" নাটক "দি হ্যাণ্ড অব দ্য অল-হাইয়েস্ট সেভড আওয়ার ফাদারল্যাণ্ড"-এর কিছুটা বিরূপ সমালোচনা করেন, তখন নিকোলাসের মন্ত্রীমণ্ডলীর চোখে পত্রিকাটি অভিশাপ হয়ে দাঁড়ায় এবং তৎক্ষণাৎ সেটি নিষিদ্ধ ঘোষণা করা হয়। কিন্তু পোলেভয়ের ভাই-এর মতানুসারে যখন পোলেভয় স্বয়ং "গ্রাণ্ড্যাড অব দ্য রাশান নেভি" এবং "ইগোলকিন দ্য মারচেণ্ট"-এর মত দেশাত্মবোধক নাটক লেখেন, তখন জার পোলেভয়ের নাট্য প্রতিভাতে চমৎকৃত হয়েছিলেন। তিনি বলেছিলেন, "লেখকের ক্ষমতা অস্বাভাবিক। তাঁর শুধু লেখা এবং লেখাই চালিয়ে যাওয়া উচিত। হ্যাঁ শুধু লেখাই উচিত (এখানে তিনি মৃদুহাস্য করেছিলেন),

পত্রিকা প্রকাশ নয়।”*

ভাববেন না, রুশী শাসকরা এ বিষয়ে এর ব্যতিক্রম হয়ে উঠেছেন। ফ্রান্সের চূড়ান্ত সার্বভৌম শাসনতন্ত্রের অধিকর্তা চতুর্দ্দশ লুইও একাগ্রভাবে বিশ্বাস করতেন যে শিল্পের জন্যই কখনও শিল্প হতে পারে না। শিল্পকে সব সময়েই নৈতিক শিক্ষার হাতিয়ার হয়ে উঠতে হবে। স্মরণীয় চতুর্দ্দশ লুইয়ের আমলের সমস্ত সাহিত্য বা শিল্পকর্মেই এই চিন্তাভাবনার প্রতিফলন। কলাকৈবল্যবাদকে প্রথম নেপোলিয়ন ঘৃণ্য কিছু আদর্শবাদীর এক অতীব ক্ষতিকর আবিষ্কার ছাড়া অন্য কিছু ভাবতেন না। তিনিও চাইতেন শিল্প বা সাহিত্যের সব সময়ই এক নৈতিক উদ্দেশ্য থাকা উচিত। তাঁর উদ্দেশ্য সফল হয়েছিল। প্রমাণ, তৎকালীন চিত্রপ্রদর্শনী-গুলির অধিকাংশেই দেখান হত কনস্যুলেট এবং সাম্রাজ্যের বীরত্বপূর্ণ যুদ্ধবিগ্রহের ঘটনাবলী। তাঁর ভ্রাতুষ্পুত্র তৃতীয় নেপোলিয়নও তাঁর পদাঙ্ক অনুসরণ করেছিলেন, যদিও তিনি অতটা সফল হতে পারেন নি। তিনিও চেয়েছিলেন শিল্প ও সাহিত্য নীতিবাদী হয়ে উঠুক। ১৮৫২ সালের নভেম্বর মাসে লিওনসের প্রফেসর লাপ্রাদ Les muses d'Etat নামক ব্যঙ্গ রচনাটিতে শিক্ষামূলক শিল্পের প্রতি এই বোনাপার্টিয় ঝোঁককে তীক্ষ্ণভাষায় আক্রমণ করেন। তিনি ভবিষ্যদ্বাণী করেছিলেন, শীঘ্রই এমন দিন আসবে যখন দেশের কর্তৃপক্ষ মানুষের সাধারণ যুক্তিবোধকে সামরিক নিয়মানুবর্তিতার শৃঙ্খলে বেঁধে ফেলবে। বেঁচে থাকবে একমাত্র নিয়ম। আর একজন সাহিত্যিকও তাঁর ব্যক্তিগত অসন্তোষ প্রকাশ করেত সাহস পাবেন না।

“রোদ এবং বৃষ্টি, গরম অথবা ঠাণ্ডা নিয়েই
প্রত্যেককে সন্তুষ্ট থাকতে হবে: “প্রত্যেককে মুখে
আনতে হবে তৃপ্তির লালচ্ছটা। আমি ঘৃণা করি

*Memoirs of Xenofont Polevoi, Suvorin Publishing House, st. Petersbrg, ১৮৮৮, পৃঃ—৪৪৫

শীর্ণকায়, মলিন লোকজনকে। যে হাসেনা তার
শূলে চড়া উচিত"। ইত্যাদি।

এই বুদ্ধিদীপ্ত ব্যঙ্গোক্তির জন্য লাপ্রাদ অধ্যাপকের পদ থেকে বহিস্কৃত হয়েছিলেন। তৃতীয় নেপোলিয়নের সরকার চাননি তিনি দেশের অধিকর্তাদের নিয়ে কোন "ব্যঙ্গরচনা" লিখুন।

দুই

কিন্তু সরকারী মহলের কথা ছেড়ে দেওয়া যাক। দ্বিতীয় সাম্রাজ্যের ১৮ ফরাসী লেখকদের মধ্যে কেউ কেউ ছিলেন যাঁরা শিল্পের জন্য শিল্প'র তত্ত্বকে সব দিক থেকেই বাতিল করেছেন। এবং তারপেছনে কোন প্রগতিশীল চিন্তাভাবনা কাজ করে নি। যেমন, আলেক্সান্দর দুমা স্পষ্টতঃ ঘোষণা করেছিলেন "শিল্পের জন্য শিল্প" কথাগুলির কোন মানে হয় না। বিশেষ কয়েকটি সামাজিক উন্নতি বিধানের দিকে তাকিয়েই তিনি Le fils naturel এবং Pere prodigue নাটক দুটি লিখেছিলেন। তাঁর মনে হয়েছিল প্রাচীন সমাজ তাঁর চতুর্দিকে ভেঙ্গে পড়ছে ক্রমাগত। লেখার সাহায্যে সেই ভঙ্গুর সমাজ ব্যবস্থাকে আবার দাঁড়িয়ে উঠতে সাহায্য করা তাঁর কাছে খুব প্রয়োজনীয় মনে হয়েছিল।

১৮৫৭ সালে আলফ্রেড দ্য ম্যুসেৎ-এর মৃত্যুর পর পরই তাঁর সাহিত্যকীর্তির সমালোচনা করতে গিয়ে লামার্তিন দুঃখ করে বলেছিলেন, তাঁর লেখায় ধর্মীয়, সামাজিক, রাজনৈতিক বা দেশাত্মবোধক কোন বিশ্বাসই খুঁজে পাওয়া যায়না। সমসাময়িক লেখকদের তিনি তিরস্কার করেছিলেন, যে, ছন্দ এবং মিলের প্রতি অযৌক্তিক আসক্তির জন্য তাঁরা তাঁদের যুক্তিবোধ হারিয়ে ফেলেছেন। এবং শেষে, ম্যাক্সিম দ্যুকাম্প এর মত একজন অপেক্ষাকৃত অনেক কম পারদর্শী সাহিত্যিককে তিনি উদ্ধৃত করে বিস্ময় প্রকাশ করেছিলেন। কেবলমাত্র

ফর্মের জন্য আসক্তিকে দ্যুকাম্প আক্রমণ করে বলেছিলেন : "ফর্ম হল সুন্দর, একথা মানি /। কিন্তু, ফর্ম তখনই সুন্দর যখন তার অন্তর্নিহিত কোন বক্তব্য থাকে, কোন ভাবনা থাকে / কি দরকার সেই সুন্দর ললাটের যাব পেছনে লুকিয়ে নেই কোন মস্তিষ্ক ?" ছবির ক্ষেত্রে রোম্যান্টিক স্কুলের প্রধান ব্যক্তিটির বিরুদ্ধেও বর্ষিত হয় তাঁর আক্রমণ। তিনি বলেন "কিছু সাহিত্যিক যেমন শিল্পের জন্যই শিল্প সৃষ্টি করেছেন দেলাক্রোয়াতও সেরকম রঙের জন্য রঙ তৈরী করেছেন। তাঁর কাছে বাছাবাছা প্রিয় রঙগুলির জন্য ইতিহাস এবং মানবজাতি নিছক ওজর মাত্র।" এই লেখকের মতে কলা-কৈবল্যবাদের দিন শেষ হয়ে গিয়েছে।*

লামার্তিন ও মাক্সিম দ্যুকাম্প আলেক্সান্দর দুমার চাইতে বেশি ধ্বংসাত্মক মনোভাবপ্রবণ ছিলেন বলে মনে হয় না। তাঁরা কলাকৈবল্যবাদকে প্রত্যাখ্যান করেছিলেন তার অর্থ এই নয় যে, বুর্জোয়া রীতিনীতির পরিবর্তে একট নতুন ব্যবস্থা আনতে চাইছিলেন। বরং তাঁদের প্রত্যাখ্যানের কারণ ছিল এই, যে, তাঁরা সেইসব বুর্জোয়া সম্পর্কগুলিকে পুনরুজ্জীবিত করতে চেয়েছিলেন, যেগুলির ভিত সর্বহারার মুক্তির আন্দোলনে ভয়াবহভাবে কেঁপে গিয়েছিল। এদিক দিয়ে তাঁরা রোমান্টিসিস্টদের থেকে পৃথক ছিলেন। এবং বিশেষভাবে পৃথক ছিলেন পার্নাশিয়ানদের থেকে আর প্রথম দিকের বাস্তববাদীদের থেকে। এই পার্থক্য একমাত্র বোধ করা গিয়েছিল সেখানেই যেখানে তাঁরা বুর্জোয়া জীবনধারার সঙ্গে একটা বোঝাবুঝিতে আসতে চেয়েছিলেন। অন্যেরা যখন রক্ষণশীল নিরাশাবাদী, তখন তাঁরা ছিলেন রক্ষণশীল আশাবাদী।

এসব থেকে স্পষ্টই বোঝা যায় যে শিল্পের উপযোগিতামূলক দৃষ্টিভঙ্গি রক্ষণশীল এবং বিপ্লবী দুরকম মানসিকতার সঙ্গেই সহাবস্থান করতে পারে।

* দ্রষ্টব্য : এ ক্যাস্সেঁই:এর উল্লেখযোগ্য গ্রন্থ, ল্য থিয়োরী দ্য লার্ত পো লার্ত অঁ ফ্রাস শেজ ল্য দেনিয়ের রোমান্তিক আ ল্য প্রেমিয়ের রিয়ালিস্তেস, পারী ১৯০৬, পৃঃ-৯৬-১০৫।

এই দৃষ্টিভঙ্গি গ্রহণ করতে গেলে আগের থেকে একটা শর্ত মেনে নিতে হয়। একটা বিশেষ ধরনের সামাজিক নিয়মের প্রতি বা সামাজিক আদর্শের প্রতি-তা সে যেরকম সমাজই হোক না কেন, জীবন্ত এবং সক্রিয় আগ্রহ থাকার শর্ত। এবং তখনই এই দৃষ্টিভঙ্গি বিলীন হয়ে যায় যখন কোন না কোন কারণে এই আগ্রহটি অদৃশ্য হয়।

শিল্পের পরস্পর বিরোধী এই দুই দৃষ্টিভঙ্গির মধ্যে শিল্পের উন্নতির জন্য কোনটি বেশি সহায়ক সেটি দেখা যাক।

সমাজজীবন বা সমাজচিন্তা সংক্রান্ত অন্যান্য সব প্রশ্নের মত এই প্রশ্নটিরও কোন নিঃশর্ত উত্তর সম্ভব নয়। সব কিছুই নির্ভর করে কাল এবং স্থানের ওপর। প্রথম নিকোলাস এবং তাঁর পরিচারকদের কথা আমাদের মনে আছে। জঁদার্ম্ বা ফ্রান্সের সৈনিক আরক্ষী বাহিনী যেমত বুঝেছিলেন, সেমত তাঁরা পুশকিন, অস্ত্রোভস্কি এবং অন্যান্য সমসাময়িক শিল্পীদের, সাহিত্যিকদের, নীতি-প্রচারক করে তুলতে চেয়েছিলেন। আলোচনার সুবিধের জন্য নয় ধরেই নেওয়া গেল তাঁরা তাঁদের উদ্দেশ্যলাভে সফল হতে পারলেন। তাহলে তার ফলশ্রুতি কি দাঁড়াত? উত্তর খুব সোজা। উপরোক্ত কবিদের অন্তঃস্থল থেকে আর উঠে আসত না অবক্ষয়ের প্রকট চিহ্নগুলো। ক্ষীণকায় হয়ে যেত তাঁদের লেখার সততা, ক্ষুরধার এবং আকর্ষণীয়তা।

পুশকিনের "স্লানডারার্স্ অব রাশিয়া"কে তাঁর শ্রেষ্ঠ কাব্যকীর্তিগুলির একটি বলা যায় না। অস্ত্রোভস্কির "শোল্ডারিং অ্যানাদার্স ট্রাবল্স্", যেটিকে সম্রাট একটি "প্রয়োজনীয় শিক্ষা" বলেছিলেন, সেটিও আদৌ তেমন কিছু মহান সৃষ্টি হয়ে ওঠেনি। তবুও এই নাটকটিতে অস্ত্রোভস্কি সেই আদর্শের দিকে দু এক পা এগিয়েছিলেন যে আদর্শটিকে বেনকেনদোর্ফ, শিরিনস্কি শিখমাতোভ এবং উপযোগিতামূলক শিল্পে বিশ্বাসীরা আপ্রাণ বুঝবার চেষ্টা করছিলেন।

আসুন, আরো ধরে নেওয়া যাক, থিওফাইল গ্যাতিয়ের, থিওদোর দ্য বানভিল, ল্যকোঁৎ দ্য লিসলে, বোদলেয়ার, গ্যঁকুর ভ্রাতৃদ্বয়, ফ্লোবেয়ার—এক-

কথায় রোমান্টিসিস্টরা, পার্নাশিয়ানরা এবং প্রথমদিকের ফরাসী বাস্তববাদীরা সবাই তাঁদের বুর্জোয়া পারিপার্শ্বিকতার সঙ্গে একটা আপোষে এলেন এবং তাঁদের যাবতীয় লেখনীশক্তি উৎসর্গ করলেন সেই ভদ্র সম্প্রদায়কে যাদের কাছে সব চাইতে মূল্যবান বস্তু হল অর্থ। তারই বা ফলশ্রুতি কি দাঁড়াত ?

এ প্রশ্নেরও উত্তর একইরকম সহজ। রোমান্টিসিস্ট, পার্নাশিয়ান এবং প্রথমদিকের ফরাসী বাস্তববাদীরা তাহলে অবনতির অনেকদূর নেমে যেতেন। তাঁদের লেখা হয়ে পড়ত অনেক কমজোরী, সততার মাত্রা যেত কমে, আকর্ষণীয়তাও।

ফ্লোবেয়ারের মাদাম বোভারি এবং অজিয়ের-এর জাঁদ্রু দ্য মঁসিয়ো পোইরিয়ের—শৈল্পিক গুণের দিক দিয়ে এদের কোনটি অধিকতর উৎকৃষ্ট ? অবশ্যই এই ধরনের প্রশ্ন ভিত্তিহীন। আর তফাৎটা শুধুমাত্র প্রতিভাতেই থাকে না। অজিয়ের এর নাটকের অশ্লীলতা আসলে বুর্জোয়া মধ্যপন্থা এবং বশ্যতাকে মহিমান্বিত করারই প্রকাশ। তার প্রকাশভঙ্গি স্বভাবতই পৃথক ছিল ফ্লোবেয়ার, গ্যকুর ভ্রাতৃদ্বয় এবং অন্যান্য বাস্তববাদীদের প্রকাশভঙ্গি থেকে, যাঁরা মুখ ঘুরিয়েছিলেন এই মধ্যপন্থা এবং বশ্যতার মনোভাব থেকে। সর্বশেষ, সাহিত্যের এক ধারা অপর ধারাটির চাইতে বেশি সংখ্যক প্রতিভাবান ব্যক্তিকে আকৃষ্ট করেছিল কেন, তারও নিশ্চয়ই একটা কারণ আছে।

এতে কি প্রমাণিত হয় ?

প্রমাণিত হয় এমন একটা ব্যাপার যা গ্যতিয়ের-এর মত রোমান্টিসিস্টরা কখনই মেনে নেবেন না-যে কোন শিল্পকর্মের সারবত্তা নির্ধারিত হয় শিল্পকর্মটির বিষয়বস্তুর গভীরতা দ্বারা। গ্যতিয়ের বিশ্বাস করতেন কবিতা কখনও কিছু প্রমাণ করতে যায় না। শুধু তাই নয়, তিনি বিশ্বাস করতেন কবিতা এমনকি কিছু বলবারও চেষ্টা করে না। তাঁর বিশ্বাস ছিল যে কোন কবিতারই সৌন্দর্য মাপা হয় তার সুর এবং ছন্দ দ্বারা। এবং এ এক মারাত্মক ভুল। বরং এর বিপরীতটাই ঠিক। সাধারণত যে কোন কাব্যকীর্তি বা যে কোন

শিল্পকর্ম সব সময়ই কিছু বলে। কেননা তা সবসময়ই কিছু অভিব্যক্ত করে। অবশ্যই তারা বলে তাদের নিজেদের মত করে। শিল্পী তাঁর নিজের চিন্তা ভাবনা প্রকাশ করেন চিত্রকল্পের সাহায্যে। আইনজ্ঞ বা রাজনীতিজ্ঞ করেন যৌক্তিক সিদ্ধান্তের মাধ্যমে। আর চিত্রকল্প বা উপমার পরিবর্তে যদি কোন লেখক যৌক্তিক সিদ্ধান্তের মধ্য দিয়ে তাঁর চিন্তা ভাবনা প্রকাশ করে থাকেন, কিংবা যদি কোন বিশেষ বিষয়ের পরিবেশনা করতে গিয়ে উপমা বা চিত্রকল্প তৈরী করেন, তাহলে তিনি শিল্পী নন। তিনি আইনজ্ঞ বা রাজনীতিজ্ঞ, এমনকি যদি তিনি প্রবন্ধ বা আলোচনা নাও লেখেন; উপন্যাস, গল্প কিম্বা নাটক লেখেন, তাহলেও। এ সবই সত্যি। কিন্তু তা থেকে এটা প্রতিপন্ন হয়না যে শিল্পসৃষ্টিতে ধারণা বা বিশেষ কোন মনের কোন গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা নেই। বরং একথা নিঃসন্দেহে বলা যায় যে, এমন কোন শিল্পসৃষ্টি আজ অব্দি হয়নি যার পেছনে বিশেষ কোন আইডিয়া বা ধারণা কাজ করেনি। এমন কি যে সব সাহিত্যিকরা আঙ্গিকের ওপরই একমাত্র গুরুত্ব আরোপ করতে চান এবং বিষয় সম্বন্ধে আদৌ উৎসাহী হন না, তাঁদের সৃষ্টিও কিন্তু কোন না কোন দিক দিয়ে একটি বিশেষ মনন বা ভাবনাকেই অভিব্যক্ত করে। নিজস্ব কাব্য রচনাসমূহে গ্যতিয়ের বিষয়বস্তু সম্বন্ধে খুব কম উৎসাহী ছিলেন। আমরা জানি তিনি ঘোষণা করেছিলেন, র‍্যাফায়েলের সার্থক একটি ছবি বা আক্ষরিক অর্থে সুন্দরী একজন নগ্ন নারীকে দেখার জন্য তিনি ফরাসী নাগরিকের যাবতীয় রাজনৈতিক অধিকার বর্জন করতে রাজী আছেন। একটির সঙ্গে অপরটির যোগাযোগ কিন্তু গভীর। আঙ্গিক সম্বন্ধে এক গভীর সম্পৃক্তি তাঁর সামাজিক এবং রাজনৈতিক ঔদাসীন্যের ফল। আঙ্গিকের ওপর যাঁরা জোর দেন তাঁদের রচনাতে বেশির ভাগ সময়ই সামাজিক পারিপার্শ্বিকতার প্রতি একটা বিশেষ রকমের নেতিবাচক দৃষ্টিভঙ্গি লক্ষ্য করা যায়। এর থেকে মোটামুটি তাঁদের সবার মধ্যে একটা সাধারণ ধর্ম খুজে বের করে দেওয়া যায়। প্রকাশভঙ্গি একেকজনের একেকরকম হলেও মূলতঃ একটি

সাধারণ ধর্ম থেকে যায়। কিন্তু কোন আইডিয়া বা বিশেষ বক্তব্য ছাড়া যেমন কোন শিল্পকর্ম সম্ভব নয়, সেরকম যে কোন বক্তব্যকেই আবার শিল্পে রূপ দেওয়া যায় না। চমৎকারভাবে ব্যাপারটি বুঝিয়ে দিয়েছেন রাস্কিন। একজন মহিলা তাঁর হারিয়ে যাওয়া প্রেমিকের দুঃখে গান গাইতে পারেন; একজন অর্থগৃধ্নু কৃপণ তাঁর হারিয়ে যাওয়া টাকার জন্য গাইতে পারেন না। রাস্কিনের মতে, কোন শিল্পকর্ম যে সব আবেগ ও অনুভূতি অভিব্যক্ত করে তাদের মহত্ত্বের ওপরই শিল্পকর্মটির আসল মূল্য নির্ভর করে। "প্রশ্ন কর সেরকম কোন অনুভূতিকে, যা তোমার সমগ্র চেতনাকে এই মুহূর্তে আচ্ছন্ন করে রেখেছে, ভীষণভাবে। এই অনুভূতিকে সুর দেওয়া যায় কি? গাওয়া যায়? নিপুণ ছন্দে এবং যথার্থ শিল্পবোধসহ? তাহলে সেই অনুভূতি একটি যথার্থ অনুভূতি। সুর যদি না দেওয়া যায়? কিংবা দিলেও যদি তা শোনায় হাস্যকর? তাহলে তা একটি নীচ অনুভূতি।" সত্যি! একের মননশীলতার সঙ্গে অপরের যোগা-যোগের মাধ্যম হল শিল্প। এবং শিল্পকর্মে অভিব্যক্ত অনুভূতি যত মহৎ হবে, শিল্পকর্মটি ততই যথার্থ এক মাধ্যম হয়ে উঠবে। একজন কৃপণের পক্ষে হারিয়ে যাওয়া অর্থের শোকে গান গাওয়া অসম্ভব কেন? অসম্ভব, কেননা, তার ক্ষতির শোক অন্যকে সেভাবে নাড়া দেবেন। অর্থাৎ তার চিন্তাভাবনার সঙ্গে অপরের চিন্তাভাবনার কোন যোগাযোগই হবে না সেই অর্থে।

তাহলে যুদ্ধের গান সম্বন্ধে কি বলা যায় এখন প্রশ্ন উঠতে পারে। মানুষের সঙ্গে মানুষের চিন্তার যোগাযোগের অন্যতম মাধ্যম কি তবে যুদ্ধ? আমার উত্তর হল, যুদ্ধের কবিতা শত্রুপক্ষ সম্বন্ধে ঘৃণা জাগিয়ে তোলার সঙ্গে সঙ্গে দেশের জন্য উৎসর্গীকৃত সৈনিকদের সাহস, আত্মোৎসর্গ, দেশপ্রেম ইত্যাদিকে খুব মহানও করে তোলে। সেদিক দিয়ে একটি বিশেষ সীমার মধ্যে (গোষ্ঠি, সমাজ, দেশ) মানুষের সঙ্গে মানুষের যোগাযোগের একটি কাজ সে করতে পারে। তা অবশ্যই নির্ভর করে সাংস্কৃতিক মান ও মানসিকতার ওপর।

শিল্পের উপযোগবাদী দৃষ্টিভঙ্গির পৃষ্ঠপোষকদের ভয়ানক অপছন্দ করতেন তুর্গেনেভ। তিনি বলেছিলেন, ১৭৮৯র নীতি অপেক্ষা অনেক বেশি সন্দেহের বাইরে আছে ভেনাস অব মিলো। সত্যি কথাই বলেছিলেন তিনি। কিন্তু তুর্গেনেভ আসলে যা বলতে চেয়েছিলেন তা কি এতে প্রমাণিত হয় ?

পৃথিবীতে অনেক লোক আছেন যাঁদের কাছে ১৭৮৯-র নীতি বা আদর্শ কেবলমাত্র সন্দেহজনকই নয়, সম্পূর্ণ অজানাও। দক্ষিণ আফ্রিকার যে কোন হটেনটটকে, যিনি কোনদিন ইওরোপে যাননি, জিজ্ঞাসা করুন, তিনি এই নীতি বা আদর্শের কিছুই জানেন না। কিন্তু শুধু ১৭৮৯-র আদর্শই নয়, মিলোর ভেনাসও তাঁর কাছে সমান অপরিচিত। এবং যদি তিনি সেই ভেনাসকে দেখতেনও, তাহলে তাঁর মনে ভেনাস সম্বন্ধেও প্রশ্ন থেকে যেত। নারীসৌন্দর্য সম্বন্ধে তাঁর নিজস্ব একটা ধারণা আছে—নৃতাত্ত্বিক আলোচনাতে যাকে আমরা "হটেনটট ভেনাস" বলে জানি। মিলোর ভেনাসের সৌন্দর্য শ্বেতাঙ্গদের একটি বিশেষ অংশের কাছেই কেবলমাত্র সন্দেহাতীত হতে পারে। সেই বিশেষ অংশটির কাছে মিলোর ভেনাস ১৭৮৯-র আদর্শের চাইতেও বেশি সন্দেহাতীত। কিন্তু কেন' কেননা এই আদর্শগুলি শ্বেতাঙ্গ জাতির উন্নতির কেবলমাত্র একটি বিশেষ স্তরের কাছেই আসতে পারে—যখন সামন্ততন্ত্রের বিরুদ্ধে সংগ্রামের মধ্যদিয়ে বুর্জোয়া ব্যবস্থা ক্রমে নিজেকে প্রতিষ্ঠিত করছিল তখন। ভেনাস অব মিলো এই গোটা উন্নতির অভিযানের অনেকগুলো স্তরের কাছেই নারী আঙ্গিকের আদর্শরূপে আসতে পারে। অনেকগুলো স্তরের কাছে। সমস্ত স্তরের কাছে নয়।

ক্রিশ্চিয়ানদের কাছে নারীর বাইরের রূপের একটা আদর্শ আছে। বাইজেনণ্টাইন আইকনে (প্রতিমা) তা দেখতে পাই। সবাই জানেন যে এই সব প্রতিমার উপাসকদের কাছে মিলো বা অন্যান্য ভেনাসেরা সন্দেহাতীত ছিলেন। উপরিউক্ত—উপাসকরা এইসব ভেনাসদের 'নারী-শয়তান' বলতেন এবং সুযোগ পেলেই তাদের ধ্বংস করতেন। তারপর একটা সময় এল যখন

প্রাচীন নারী-শয়তানেরা শ্বেতাঙ্গদের কাছে আবার প্রিয় হয়ে উঠল। এর পথপ্রস্তুত করে দিয়েছিল পশ্চিম ইউরোপীয় বার্গারদের মুক্তি-আন্দোলন। যে আন্দোলন ১৭৮৯-র আদর্শে সবচাইতে বেশি প্রতিফলিত হয়েছিল। কাজেই তুর্গেনেভ একথা বলা সত্ত্বেও আমরা বলতে পারি, ১৭৮৯-র আদর্শ ঘোষণা করতে ইউরোপীয় জনসাধারণ যত বেশি প্রস্তুত হয়ে উঠেছিল, নব্য ইউরোপে ভেনাস অব মিলো ততই সন্দেহাতীত হয়ে উঠেছিল। এবং এ কোন প্যারাডক্স নয়। নিছক ঐতিহাসিক ঘটনা। সৌন্দর্যের ধারণার দৃষ্টিভঙ্গি থেকে দেখতে গেলে রেনেশাঁর কালে শিল্পের ইতিহাসের সমস্ত মানেটাই হল এই যে, মানুষের আদর্শ বাহ্যিক রূপ সম্বন্ধে ক্রিশ্চিয়ান মনাস্টিক যে ধারণাটি ছিল, তাকে ক্রমশই পেছনে ঠেলে দেওয়া হচ্ছিল। ঠেলে দিচ্ছিল সেই পার্থিব আদর্শ, যার উৎস শহরের মুক্তি আন্দোলন, এবং যার বিস্তৃতি প্রাচীন নারী-শয়তানদের স্মৃতি থেকে। বেলিনস্কি তাঁর সাহিত্য জীবনের শেষদিকে সঠিক বলেছিলেন 'নিখাদ' বিমূর্ত নিঃশর্ত অথবা দার্শনিকরা যাকে বলেন 'বিশুদ্ধ' সেই শিল্প কোনদিন কোথাও ছিলনা। কিন্তু এমনকি সেই বেলিনস্কি সব সত্ত্বেও স্বীকার করতে প্রস্তুত ছিলেন যে ষোড়শ শতাব্দীর ইতালির শিল্পের ধারা খানিকটা বিশুদ্ধ শিল্পের আদর্শের দিকে ঝুঁকেছিল, যেহেতু সেইসময়কার বেশির ভাগ শিল্পসৃষ্টিই এমন একটা সময়ের ফসল, "যে সময় শিল্প ছিল সমাজের সবচাইতে শিক্ষিত অংশের একমাত্র আলোচ্য বিষয়, আনন্দের উৎস"।[২০] উদাহরণ দিতে গিয়ে তিনি র‍্যাফায়েলের ম্যাডোনার কথা বলেন—ষোড়শ শতাব্দীর ইতালিয় চিত্রকলার সেই অনন্য---অর্থাৎ সেই তথাকথিত সিস্টাইন ম্যাডোনা যা এখন ড্রেসেডেন গ্যালারীতে। কিন্তু ১৬শ শতাব্দীর ইতালীর চিত্রকলার ধারা উঠে এসেছিল পার্থিব, সাধারণ আদর্শের সঙ্গে ক্রিশ্চিয়ান-মনাস্টিক আদর্শের এক দীর্ঘস্থায়ী সংঘাতের মধ্য থেকে। এবং ১৬শ শতাব্দীর সমাজের উচ্চশিক্ষিত অংশটির শিল্পে যতই আগ্রহ থাকুক না কেন, ক্রিশ্চিয়ান-মনাস্টিক আদর্শের সঙ্গে সংঘাতে পার্থিব আদর্শের জয়লাভের অভিব্যক্তিই যে রাফায়েলের ম্যাডোনায়

টিপিক্যাল প্রতিফলনে উপস্থিত, একথা অনস্বীকার্য।

কোনরকম অতিশয়োক্তি না করে এই একই কথা বলা যায় র‍্যাফায়েলের সেই সব ছবিগুলি সম্পর্কেও যেগুলি তিনি তাঁর শিক্ষক পেরুজিনোর প্রভাবে পড়ে এঁকেছিলেন। সেই ছবিগুলি ভীষণভাবে ধর্মীয় কিছু অনুভূতিমালার প্রতিফলন করে। কিন্তু তাদের আপাতধর্মীয়তার আড়ালে সম্পূর্ণ পার্থিব জীবন উদ্ভূত মন অদ্ভুত প্রণোদ্দীপনা এবং সুস্থ আনন্দ আছে যে তার সাথে বাইজেণ্টাইন শিল্পীদের ধার্মিক ভার্জিন মেরীদের কোন মিল নেই।

সিমাবু্য এবং ড্যাচিও দ্য বুওনিনসেগনার মত প্রাচীন শিল্পীদের শিল্প সৃষ্টির চাইতে ১৬শ শতাব্দীর ইতালীয় শিল্পীদের কাজ খুব একটা বেশি "বিশুদ্ধ" ছিল না। সত্যিকথা বলতে কি, ঠিক এই ধরনের শিল্প কোনদিনই কোথাও ছিলনা। আর তুর্গেনেভ যদি ভেনাস অব মিলোকে এ জাতীয় শিল্প বলে থাকেন, তো তার কারণ হল, বেশির ভাগ আদর্শবাদীর মতই তাঁরও মানুষের নান্দনিক বিকাশ সম্বন্ধে একটু ভ্রান্ত ধারণা ছিল।

যে কোন সমাজে, যে কোন সামাজিক অবস্থায় সৌন্দর্য্যের মূল ধারণা আসে সাধারণতঃ মানুষের বিকাশের জৈবিক শর্তাবলী থেকে। এই শর্তাবলী ঘটনাক্রমে কিছু স্পষ্ট জাতিগত বৈশিষ্ট্যেরও জন্ম দেয়। আর অংশতঃ জন্ম দেয় কিছু ঐতিহাসিক শর্তাবলীরও যার মধ্যে থেকে সেই সমাজ বা শ্রেণী জন্ম লাভ করে বেঁচে থাকে। কাজেই এর মধ্যে সব সময়ই খুব গভীর একট বিষয় থেকে যায়, যা "বিশুদ্ধ" নয়, নিঃশর্ত তো নয়ই—বরং খুবই শর্তাধীন, স্পষ্ট। যিনি "বিশুদ্ধ শিল্পের" পূজা করেন, তিনি সেই পূজার মধ্য দিয়ে তাঁর নান্দনিক বোধ সৃষ্টিকারী জৈবিক এবং ঐতিহাসিক সামাজিক শর্তাবলী থেকে মুক্ত হতে পারেন না। তিনি শুধু নিজের চোখ বন্ধ করে রাখেন। হয় জেনে, না হয় না জেনে। থিওফাইল গ্যাতিয়ের-এর মত প্রথমদিককার রোম্যান্টিসিস্টদের ক্ষেত্রে এই ঘটনাই ঘটেছিল। আমি আগেই বলেছি তাঁর কাব্যকীর্তিতে আঙ্গিক সর্বস্বতা তাঁর সামাজিক এবং রাজনৈতিক উদাসীনতার সঙ্গে ঘনিষ্ঠ

ভাবে জড়িত ছিল।

এই ঔদাসীন্য তাঁর কাব্যকর্মের শৈলীকে এমন অদ্ভুত একটা জায়গায় এনে দাঁড় করিয়ে দিয়েছিল যে তা তাঁকে বুর্জোয়া অশালীনতার কাছে মাথা নোয়াতে বিরত করেছিল। এই ঔদাসীন্যের জন্যই তিনি বুর্জোয়া মধ্যপন্থা বা বশ্যতার কাছে নতজানু হতে পারেননি। আবার এই ঔদাসীন্যের জন্যই গ্যতিয়ের-এর দৃষ্টিভঙ্গি সঙ্কীর্ণ হয়ে গিয়েছিল এবং এই কারণেই তিনি তৎকালীন প্রগতিশীল চিন্তা ভাবনার সঙ্গে নিজেকে একাত্ম করে নিতে পারেন নি। আমরা আবার একবার মাদমোজেল দ্য মোপাঁর পরিচিত সেই মুখবন্ধে ফিরে যেতে পারি যেখানে শিল্পের উপযোগবাদী দৃষ্টিভঙ্গির পৃষ্ঠপোষকদের গ্যতিয়ের প্রায় শিশুসুলভ ক্রোধে আক্রমণ করেছেন। যেখানে গ্যতিয়ের বলেছেন:

"হা ঈশ্বর, কি স্থূল এবং মূর্খসুলভ মানুষের এই চিন্তা। মানুষ খালি আত্মপূর্ণতার কথা বলে। শুনে শুনে ক্লান্ত হয়ে পড়েছি। মনে হয় মানুষ নামক যন্ত্রটি যাবতীয় উন্নতি অবনতির জন্য নিজেই যথেষ্ট। যেন কোন মেশিনের মত তার কলকব্জা নাড়াচাড়া করে আমরা যখন তখন তাকে আরো বেশি সম্পূর্ণ করে তুলতে পারি। মাদমোয়জেলে দ্য মোপা, মুখবন্ধ, পৃঃ ২৩।"

ব্যাপারটি যে সেরকম নয় তা বোঝাতে গ্যতিয়ের মার্শাল দ্য বাসোমপীয়ের-কে উদ্ধৃত করেন, যিনি তাঁর বন্দুকগুলির স্বাস্থ্য কামনা করে মদ্যপান করে-ছিলেন। গ্যতিয়ের এর মতে মদ্যপানের ব্যাপারে এই ভদ্রলোককে পরিপূর্ণ করা ক্রোটোনার মিলোকে অতিরিক্ত ভোজনের ব্যাপারে আরও সম্পূর্ণ করে তোলার মতই কঠিন এক ব্যাপার। শোনা যায় শেষোক্ত ভদ্রলোক একবারে একটি আস্ত ষাঁড়ের মাংস খেয়েছিলেন।[২১] এই মন্তব্যগুলির সত্যতা সম্বন্ধে সন্দেহ নেই। এবং একই সঙ্গে দৃঢ়বিশ্বাসী রোম্যান্টিসিস্টদের কলাকৈবল্য-বাদের বৈশিষ্টসূচক।

প্রশ্ন করা যেতেই পারে, মানুষ আত্মসম্পূর্ণ হতে পারে এই কথা বলে বলে

কে গ্যতিয়েরকে ক্লান্ত করেছিল ? উত্তর হল, সমাজতান্ত্রিকরা। কিম্বা আরো স্পষ্ট করে বলা যায়, সেইণ্ট সাইমোনিস্টরা যাঁরা মাদমোজেল দ্য মোপাঁ প্রকাশিত হবার কয়েকদিন আগেও ফ্রান্সে খুব জনপ্রিয় ছিল। মার্শাল দ্য বাসোমপীয়ের বা মিলোর সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে গ্যতিয়ের আসলে সেইণ্ট সাইমোনিস্টদের বিরুদ্ধেই আক্রমণ চালিয়েছিলেন। কিন্তু এই আক্রমণ ঠিক যৌক্তিক হয়নি। মানবজাতির আত্মসম্পূর্ণতা সম্বন্ধে সেইণ্ট সাইমোনিস্টরা যখন আলোচনা করেছিলেন, তখন তারা স্বয়ং সম্পূর্ণতার সেই দিকটি বোঝাননি যেদিক দিয়ে মানুষ তার পাকস্থলীর আয়তন পর্যন্ত নিয়ন্ত্রণ করতে পারবে। সেইণ্ট সাইমোনিস্টরা চেয়েছিলেন সামাজিক সংগঠনের পরিপূর্ণতা। জনসাধারণের বিভিন্ন শ্রেণীর স্বার্থে, মেহনতী মানুষের স্বার্থে। এই উদ্দেশ্যকে স্থুল বা মূর্খোচিত বলা কিংবা এতে করে মদ্যপান বা ভোজনের ব্যাপারে মানুষের ক্ষমতা বেড়ে যাবে কিনা সেই সন্দেহ প্রকাশ করা বস্তুত সেই বুর্জোয়া সঙ্কীর্ণতাকেই প্রকাশ করে ফেলে, যে' বুর্জোয়া সঙ্কীর্ণতা নব্য রোম্যান্টিসিস্টদের কাছে সবসময় মনে বিধে থাকা কাঁটার মত অস্বস্তিকর ছিল। এর কারণ কি ছিল ? যে সাহিত্যিক বুর্জোয়া সঙ্কীর্ণতার বিরুদ্ধে মরণপণ সংগ্রাম চালিয়ে যেতে আগ্রহী ছিলেন, স্বয়ং তাঁরই মধ্যে তা কিভাবে চুপিসাড়ে বেড়ে উঠেছিল ?

এ প্রশ্নের উত্তর আমি ইতিমধ্যেই বেশ কয়েকবার দিয়েছি। রোম্যান্টিসিস্টদের মানসিকতার সঙ্গে ডেভিড এবং তাঁর অনুগামীদের মানসিকতার তুলনা করে এর একটা উত্তর বের করা যায়। আমি বলেইছি যে, যদিও রোম্যান্টিসিস্টরা বুর্জোয়া রুচি ও অভ্যাসের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করেছিলেন, তবুও বুর্জোয়া সমাজ ব্যবস্থার প্রতি তাঁদের কোন আপত্তিকর মনোভাব ছিল না। এই ব্যাপারটা আরো খতিয়ে দেখা দরকার।

কতিপয় রোম্যান্টিসিস্ট সমাজতন্ত্রের প্রতি সহানুভূতিশীল ছিলেন। যেমন জর্জ সাঁদ ছিলেন, পিয়ের লেরুজ এর সঙ্গে ঘনিষ্ঠতার সময়। কিন্তু তাঁরা ব্যতিক্রম। সাধারণভাবে, যদিও রোম্যান্টিসিস্টরা বুর্জোয়া স্থুলতার বিরুদ্ধে

বিদ্রোহ করেছিলেন, তাঁদের আবার সমাজতান্ত্রিক ব্যবস্থার প্রতিও খুব বিরূপ মনোভাব ছিল। বিরূপ ছিলেন তাঁরা যে কোন সামাজিক সংস্কারের ব্যাপারেই। রোম্যান্টিসিস্টরা কিন্তু চেয়েছিলেন গোটা সমাজব্যবস্থার পরিবর্তন না করে সামাজিক রীতিনীতিকে বদলে ফেলতে। সেটা, স্বভাবতই, পুরোপুবি অসম্ভব ব্যাপার ছিল। ফলস্বরূপ, "বুর্জোয়া"দের বিরুদ্ধে রোম্যান্টিসিস্টদের বিদ্রোহের বাস্তব ফলশ্রুতি ছিল খুবই নগণ্য। বস্তুতঃ, এই বিদ্রোহ ছিল সম্পূর্ণভাবে নিষ্ফল। কিন্তু এই বাস্তবনিষ্ফলতার ফলশ্রুতি হিসেবে সাহিত্যজগতে যে রূপান্তর এল তা কিন্তু নগণ্য নয় মোটেও। এই বিদ্রোহ পরোক্ষভাবে রোম্যান্টিক নায়কদের মধ্যে সেই কৃত্রিম, আলঙ্কারিক চরিত্রটা এনে দিল, যা সাহিত্যের গোটা ধারাটাকে প্রায় সমাপ্তির পথে নিয়ে গিয়েছিল। কেননা কোন শিল্পকর্মে কৃত্রিম, আলঙ্কারিক নায়করা কখনই শিল্পকর্মের মহত্ত্ব বাড়িয়ে দেবে না। কাজেই পূর্বোক্ত ভাল দিকটির সঙ্গে খারাপ দিকটিও আমাদের দেখতে হবে। অর্থাৎ, রোম্যান্টিসিস্টদের শিল্পকীর্তি যেমন "বুর্জোয়াদের" বিরুদ্ধে তার লেখকদের বিদ্রোহে প্রচুর লাভবানও হয়েছে, তেমনই আরেকদিকে বিদ্রোহটির বাস্তব অর্থে কোন মানেও খুঁজে পাওয়া যায় না।

প্রথম দিকের ফরাসী বাস্তববাদীরা রোম্যান্টিসিস্ট সাহিত্যের মূল গলদটি বাদ দিতে সচেষ্ট হয়েছিলেন। নায়কদের চরিত্রেব কৃত্রিমতার দিকটি তাঁরা বর্জন করতে চেয়েছিলেন। ফ্লোবেয়ারের উপন্যাসগুলির মধ্যে কোথাও রোম্যান্টিসিস্ট কৃত্রিমত বা আলাঙ্করিকতা নেই (একমাত্র ব্যতিক্রম বোধহয় সালাম্বো আর ল্য কোঁৎ) প্রথম বাস্তববাদীরাও 'বুর্জোয়া'দের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করেছিলেন। তবে অন্যভাবে। স্থূল, অশালীন, চরিত্রগুলির মুখোমুখি তাঁরা পাল্টা এমন কোন নায়ক সৃষ্টি করতে যাননি, যা অবাস্তব। বরং বুর্জোয়া স্থূলতা এবং অশালীনতারই তাঁরা এক অত্যন্ত নিখুঁত এবং সং শৈল্পিক পুনরঙ্কন করেছেন।

প্রকৃতির প্রতি একজন প্রকৃতিবিজ্ঞানীর মনোভাব যেরকম পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে বস্তুবাদী, লেখায় বর্ণিত সামাজিক পরিবেশের প্রতি সেরকম প্রচণ্ড বস্তুবাদী মনোভাব রাখা ফ্লোবেয়ার তাঁর কর্তব্য বলে মনে করতেন।

"একটি হাতি বা একটি কুমীরকে আমরা যেভাবে দেখি, একজন মানুষকেও সেভাবেই দেখা উচিত, বলেছিলেন তিনি। 'কারুর শিঙ আছে বলে বা কারুর শক্ত চোয়াল আছে বলে বিরক্ত বা অস্বস্তিবোধ করার কি আছে? তারা ঠিক যা, সেইভাবে দেখানো উচিত। মডেল বানানো উচিত তাদের, স্পিরিটের জারে রেখে দেওয়া উচিত। কিন্তু নৈতিক মতামত কখনো দেওয়া উচিত নয়। আর মতামত দেবার তোমরাই বা কে? অর্বাচীনের দল"? "আর ফ্লোবেয়ার বাস্তববাদিতার যে শীর্ষে গিয়ে পৌঁছেছিলেন, সেভাবে তার অঙ্কিত চরিত্রগুলি "ডকুমেণ্ট" হয়ে উঠেছে, তা সামাজিক মনস্তত্ত্বের বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধান করতে গেলে যে কারুর পক্ষে জানা উচিত। বস্তুবাদিতা তাঁর অন্যতম শক্তিশালী বৈশিষ্ট্য। কিন্তু শিল্পসৃষ্টির সামগ্রিক প্রক্রিয়াতে তিনি যেমন বস্তুবাদী, সমসাময়িক সামাজিক আন্দোলনের পর্যালোচনাকালে তিনি সেরকম আত্মবাদী। গাতিয়ের এর মত তাঁর মধ্যেও 'বুর্জোয়া'দের প্রতি অপরিসীম ঘৃণা এবং যারা কোন না কোনভাবে বুর্জোয়া সামাজিক সম্পর্কাবলির বিরুদ্ধে বিদ্রোহ ঘোষণা করেছিল তাদের প্রতি ঘৃণা একই সঙ্গে সহাবস্থান করত। বরং তাঁর মধ্যে এই ঘৃণা ছিল অনেক বেশি তীব্র। সর্বসাধারণের ভোটাধিকারের বদ্ধমূল বিরোধী ছিলেন তিনি। তাঁর মতে 'সর্বসাধারণের ভোটাধিকার হল মানবমনের মর্যাদাহানিকর।' জর্জ সাঁদকে লেখা একটি চিঠিতে তিনি বলেন "সর্বসাধারণের ভোটাধিকারে মন, শিক্ষা, জাতি এবং এমন কি টাকারও ওপরে স্থান পায় সংখ্যা (number outweighs mind, education, race, and even money······)"। আরেকটি চিঠিতে তিনি বলেন, ঐশ্বরিক ক্ষমার অধিকারের চাইতেও সার্বজনীন ভোটাধিকারের ধারণাটি বেশি মূর্খসুলভ। তাঁর ধারণা ছিল সমাজতান্ত্রিক শাসন ব্যবস্থা "একটি বিশাল দৈত্যের মত, যা যে

কোন ব্যক্তিগত ক্রিয়াকলাপকে, ব্যক্তিত্বকে, মননকে আত্মসাৎ করে ফেলে এবং নিজেই সব কিছুর নির্দেশনা দেয় এবং যা করার তা নিজেই করে।" অর্থাৎ গণতন্ত্রকে অস্বীকার করতে গিয়ে 'বুর্জোয়া' বিরোধী এই ব্যক্তিটি বুর্জোয়াজির সব চাইতে সঙ্কীর্ণমনা আদর্শবাদীদের সঙ্গেই একমত হয়ে পড়েন। এবং তাঁর সমসাময়িকদের মধ্যে যাঁরাই কলাকৈবল্যবাদের সমর্থক ছিলেন, তাঁদেরই মধ্যে এই প্রবণতা লক্ষ্য করা যায়। বোদলেয়ার তাঁর সালুৎপাব্লিককে বহুদিন বিস্মৃত হয়ে এডগার পো'র জীবনীভিত্তিক এক প্রবন্ধে বলেন: "যে জনসমাজে কোন আভিজাত্য নেই, সেখানে সুন্দরের ধারণা কেবলমাত্র অবক্ষয়, মৃত্যু এবং সমাপ্তির পথেই এগিয়ে যায়" একই প্রবন্ধে তিনি বলেন যে একমাত্র তিনশ্রেণীর ব্যক্তিই সম্মানলাভের যোগ্য: 'পুরোহিত, সৈনিক এবং কবি', এই বক্তব্য রক্ষণশীলতার চাইতেও বেশি কিছু। এতে প্রকাশ পায় বক্তার মনের প্রতিক্রিয়াশীলতা। একই রকম প্রতিক্রিয়াশীল ছিলেন বারবে দ্যরেভিলি। ল্য পোয়েতেস গ্রন্থে ল্যরেঁৎ-পিশাৎ এর কাব্যকীর্তির আলোচনা করতে গিয়ে তিনি বলেন '...খুব ভাল হত, যদি তিনি নাস্তিকতা ও গণতন্ত্রের ধারণাকে খণ্ড করার চেষ্টা করতেন......তাঁর চিন্তাধারার দুটি অসম্মানকর বৈশিষ্ট্য..."থিওফাইল গ্যতিয়ের মাদমোয়জেল দ্য মোপাঁ'র মুখবন্ধ লেখার পর অনেক জল বয়ে গিয়েছে। যে সেই-সাইমোনিস্টরা মানবজাতির আত্মসম্পূর্ণতার কথা বলে তার শ্রবণেন্দ্রিয় ক্লান্ত করেছিলেন তাঁরা সোচ্চারে সামাজিক সংস্কারের কথা ঘোষণা করেছেন। কিন্তু বেশিরভাগ ইউরোপিয়ান সমাজতান্ত্রিকদের মত তাঁরা শান্তিপূর্ণ সামাজিক বিকাশের ধারণাতে বিশ্বাসী ছিলেন। কাজেই তাঁরাও শ্রেণী সংগ্রামের একই রকম বিরোধী ছিলেন। উপরন্তু ইউটোপিয়ান সমাজতান্ত্রিকরা তাঁদের বক্তব্য রেখেছিলেন মূলতঃ ধনী সম্প্রদায়ের কাছে। তাঁরা বিশ্বাস করতেন না, সম্পূর্ণ স্বাধীনভাবে সর্বহারা শ্রেণী কোন কাজ করতে পারে। কিন্তু ১৮৪৮ সাল দেখিয়েছিল যে তারা শুধু স্বাধীনভাবে সিদ্ধান্ত নিতে পারে, তা-ই নয়, তা দুর্দান্ত এবং প্রচণ্ডও বটে। ১৮৪৮ র পরে প্রশ্নটা পাল্টেএ

গেল। ধনী সম্প্রদায় গরীব সম্প্রদায়কে উন্নত হতে সাহায্য করবে কিনা সে প্রশ্ন আর কারুর মনে রইল না। প্রশ্ন ছিল একটাই—উভয়ের মধ্যে সংগ্রামে কারা জয়লাভ কববে? ধণিক সম্প্রদায় না গরীব? আধুনিক সমাজের বিভিন্ন শ্রেণীগুলির মধ্যেকার সম্পর্ক খুবই সহজ হয়ে গিয়েছিল। বুর্জোয়াজির একটাই প্রশ্ন যাবতীয় আদর্শবাদীদের সামনে এসে দাঁড়িয়েছিল। তা হল, মেহনতী জনসাধারণকে তাঁরা অর্থনৈতিক দাসবৃত্তির শেকলে বেঁধে রাখতে পারবেন কিনা। যাঁরা ধনিক সম্প্রদাদের জন্য শিল্পসৃষ্টিতে উৎসাহী ছিলেন তাঁদের মনেও দানা বেঁধেছিল একই প্রশ্ন। তাঁদের মধ্যে অন্যতম প্রধান এক ব্যক্তি, আর্নেস্ট রেনান তাঁব রিফর্ম আঁতেলেকচুয়েল অ্য মোরেল-এ এমন এক শক্তিশালী সরকার দাবী করেছিলেন, যে সরকার, আমরা যখন আমাদের মাথার কাজ করতে ব্যস্ত থাকব, তখন, বিশেষ কিছু ভদ্র গ্রামবাসীকে আমাদের অন্যান্য কাজ ভাগ করে করে সেরে দিতে বাধ্য করবে।"

বুর্জোয়াজির সঙ্গে সর্বহারার সংগ্রামের গুরুত্বটা বুর্জোয়া আদর্শবাদীরা সম্যকভাবে অবগত হলেও সেই অবগতি তাঁদের "মাথার কাজের" সামগ্রিক ব্যাপারটিতে কিন্তু খুব বড় রকমের কোন প্রভাব ফেলতে পারেনি। এক্লিজিয়াস্টিস খুব যথার্থভাবেই বলে: "অবশ্যই (অন্যদের) অত্যাচার একজন জ্ঞানী ব্যক্তিকেও উন্মাদ করে দেয়।"[২২] তাঁদের নিজেদের শ্রেণীর সঙ্গে প্রলেতারিয়েতের সংগ্রামের রহস্যটি আবিষ্কার করার পর বুর্জোয়া আদর্শবাদীরা ক্রমেই সমাজের গোটা চেহারাটার এক স্থিতধী বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধান চালানোর ক্ষমতা হারিয়ে ফেলতে থাকেন। এর ফলে তাঁদের কমবেশি বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধান কার্যের অন্তর্নিহিত গুনমান অনেক নেমে যায়। বুর্জোয়া রাষ্ট্রনৈতিক অর্থশাস্ত্র আগে যেখানে ডেভিড রিকাডোর মত বৈজ্ঞানিক মহামানব তৈরী করে গিয়েছিল, সেখানে এখন ফ্রেডরিক এাস্টিয়াট এর মত খর্বাকৃতি বাচালদের ভীড়। দর্শনের জগতে বিপুল আক্রমণ চালায় আদর্শবাদী প্রতিক্রিয়া। যার সারমর্মে ছিল প্রাচীন ধর্মীয় উপকথার সঙ্গে আধুনিক প্রাকৃতিক বিজ্ঞানের

মিলন ঘটানোর এক রক্ষণশীল উদগ্র বাসনা কিংবা আরো পরিষ্কার করে বলা যায়, ধর্মীয় উপন্যাসের সঙ্গে বৈজ্ঞানিক গবেষণাগারের মিলন ঘটানোর এক প্রয়াস। অবশ্যম্ভাবিতার হাত শিল্পীও এড়াতে পারেননি। উপস্থিত আদর্শ-বাদী প্রতিক্রিয়ার প্রভাবে একাধিক চিত্রশিল্পী চূড়ান্ত অসমঞ্জসতার কোন শীর্ষে গিয়ে পৌঁছেছিলেন, তা দর্শনীয়।

প্রথমদিকের বস্তুবাদীদের মানসিকতাও ছিল রক্ষণশীল, এবং এমনকি অংশতঃ প্রতিক্রিয়াশীল। কিন্তু সেই মানসিকতা তাঁদের কাছে পারিপার্শ্বিকতার পুঙ্খানুপুঙ্খ পর্যালোচনা এবং মহান শিল্প গুণান্বিত সৃষ্টির কাজে বাধা হয়ে দাঁড়ায়নি। তবে একথাও অস্বীকার করা যায়না যে, এই মানসিকতা তাঁদের দৃষ্টিভঙ্গিকে কিছুটা সঙ্কীর্ণ করে দিয়েছিল। তারা তাদের সময়ের বিশাল মুক্তি আন্দোলনের থেকে মুখ ফিরিয়ে রেখেছিলেন। এবং যেসব “হাতী” কিম্বা “কুমীর” তারা দেখতেন তাদের সব চাইতে আকর্ষণীয় উদাহরণগুলোই তাঁরা বাদ দিয়ে গিয়েছিলেন। যে পারিপার্শ্বিকতার বাস্তব চিত্রায়ণ তাঁরা করতে চেয়েছিলেন, আসলে তার প্রতি তাঁদের কোন সহানুভূতি ছিলনা। তাঁদের রক্ষণশীলতার জন্যই সাধারণতম মধ্যবিত্ত অস্তিত্বের তুচ্ছাতিতুচ্ছ চিন্তাভাবনা এবং মামুলি আবেগ অনুভূতিই একমাত্র তাঁদের পর্যবেক্ষণের আওতায় এসেছিল। কিন্তু তার প্রতিও তাঁদের সহানুভূতি ছিলনা মোটেও। স্বাভাবিকভাবেই, পর্যবেক্ষণের বস্তুসমূহের প্রতি অসহানুভূতিশীল দৃষ্টিভঙ্গি রাখার জন্য খুব শীঘ্রই উৎসাহে বা আগ্রহে একটা ভাটা পড়েছিল। যে ন্যাচারালিজমের ভিত্তিভূমি স্থাপিত হয়েছিল তাঁদের অসম্ভব শক্তিশালী রচনাশৈলীর সাহায্যে, সেই ন্যাচারা-লিজমেই, হাইস্‌মানসের ভাষায় “দ্রুত এসে পড়েছিল, এক কানাগলিতে” এক সুড়ঙ্গের মধ্যে যার থেকে বেরনোর মুখ বন্ধ।” হাইস্‌মানসের ভাষায়, ন্যাচারা-লিজম যে কোন কিছুকেই তার লেখার বিষয়বস্তু করতে পারত। এমনকি উপদংশকেও।* কিন্তু আধুনিক শ্রমিক আন্দোলন ছিল এর আওতার বাইরে।

* উক্তিটির মধ্য দিয়ে হাইস্‌মান্‌স্‌ আসলে ইঙ্গিত করেছেন বেলজিয়ান লেখক তাবারাঁর উপন্যাস “ল্য ভাইরাস হ্যমূর”কে।

জোলা যে জার্মিনাল লিখেছিলেন সেকথা অবশ্যই আমি ভুলে যাইনি। কিন্তু উপন্যাসটির দুর্বল অংশগুলিকে বাদ দিলেও একথা বলা যায় যে, যখন জোলা নিজে সমাজতন্ত্রের দিকে ঝুঁকছিলেন (তিনি নিজেও তাই বলেছেন), তাঁর তথাকথিত পরীক্ষামূলক প্রক্রিয়া বিশাল সামাজিক আন্দোলনগুলিকে বিজ্ঞানোচিত পর্যবেক্ষণ এবং বর্ণনের পক্ষে বেমানান ছিল। এই প্রক্রিয়ার সঙ্গে ঘনিষ্ঠ যোগ ছিল বস্তুবাদের সেই ভিত্তিভূমির, মার্ক্স যাকে বলেন প্রাকৃতিক বৈজ্ঞানিক। যা উপলব্ধি করতে পারেনা যে, রোগবিদ্যা বা শারীর বিজ্ঞানের পক্ষে সবসময় 'সামাজিক' মানুষের মনের ক্রিয়াকলাপ, ঝোঁক-প্রবৃত্তি, রুচি এবং অভ্যাস ইত্যাদির যথাযথ ব্যাখ্যা করা সম্ভব নয়। কেননা সেই ব্যাখ্যাটি করে সামাজিক সম্পর্কসমূহ। যে সব শিল্পীরা এই প্রক্রিয়ার প্রতি বিশ্বস্ত ছিলেন তাঁরা "হাতী" বা "কুমীর" কে ব্যক্তিবিশেষ হিসেবে বর্ণনা করেছেন, কখনও বৃহত্তর এক সামগ্রিকতার অংশ হিসেবে দেখেননি। হাইস্‌মানস্ যখন বলেছিলেন ন্যাচারালিজম কানা গলিতে প্রবেশ করেছে, তখন তিনি এই ব্যাপারটাই বোঝাতে চেয়েছিলেন। তাঁর মনে হয়েছিল, ন্যাচারালিজমের আর সেই মদের ব্যবসায়ীর সঙ্গে মুদীয়ালির প্রথম দর্শনে প্রেমের গল্পটি আরেকবার বলাছাড়া গত্যন্তর নেই।* এ ধরনের সম্পর্ককে কেন্দ্র করে বলা গল্প তখনই ভাল লাগতে পারে যখন কোন না কোন সামাজিক সম্পর্কের ওপর তা আলোকপাত করে, যা করেছিল রুশী বাস্তববাদ। কিন্তু ফরাসী বাস্তববাদীদের মধ্যে সমাজকেন্দ্রিকতার অভাব ছিল। ফলতঃ, শেষদিকে এ ধরনের নিছক প্রেমের সম্পর্ককেন্দ্রিক গল্প হয়ে উঠেছিল জোলো এবং একঘেঁয়ে। হাইসমান্‌স্ নিজে তাঁর প্রথমদিককার লেখাতে ছিলেন খাঁটি ন্যাচারালিস্ট—যেমন

* জুল হুরেৎ-এর আঁকোয়েতে সুর লিভোল্যুশোঁ লিতেরেয়ার, হাইস্‌মান্‌স্-এর সঙ্গে কথোপকথন, পৃঃ ১৭৬-৭৭ দ্রষ্টব্য।

তাঁর উপন্যাস, ল্য স্যুন্ ভাতার। কিন্তু, তাঁর নিজের কথায়, "সাতটি প্রধান পাপের" কথা একনাগাড়ে বলতে বলতে তিনি ক্লান্ত হয়ে পড়েন এবং প্রকৃতিবাদ পরিত্যাগ করেন সর্বতোভাবে।

আ রীব্যুর একটি অদ্ভুত উপন্যাস। স্থানে স্থানে অত্যন্ত একঘেঁয়ে। কিন্তু একইসঙ্গে তার ত্রুটিগুলির জন্যই তা দারুণ শিক্ষামূলক। কেননা এখানে তিনি দ্য আসেঁৎ চরিত্রটির মধ্যে এক ধরনের অতিমানুষ (Superman) সৃষ্টি করেছেন, যে সারা জীবন ধরে "মদ ব্যবসায়ী" এবং "মুদীয়ালী"র মত এক জীবনধারাকে অস্বীকার করে গিয়েছে। এ ধরনের টাইপ চরিত্রসৃষ্টি আরেকবার ল্যকোঁৎ দ্য লিসলে'র মত স্বীকার করে নেয়ঃ যখন বাস্তবিক অর্থে কোন জীবন থাকেনা তখন কবিতার কাজ হল একটা আদর্শ জীবন তৈরী করে নেওয়া। কিন্তু একই সঙ্গে দ্য আসেঁৎ চরিত্রটি, এত মানুষোচিত সারমর্ম বর্জিত ছিল যে, তার সৃষ্টিও কিন্তু তৎকালীন সাহিত্যের ধারাকে "কানাগলি" থেকে বেরোতে সাহায্য করল না। অতএব হাইসমান্‌স্ বেছে নিলেন অতীন্দ্রিয়বাদ। যেখান থেকে "বাস্তবিক" কোন পলায়নের উপায় ছিলনা, সেখান থেকে এই অতীন্দ্রিয়বাদ তাঁকে এক "আদর্শ" পলায়নের সুযোগ করে দিল। এরকম হওয়াটা খুব স্বাভাবিক। কিন্তু তার থেকে আমরা কি পাই ?

যে শিল্পী অতীন্দ্রিয়বাদী তিনি বিষয়বস্তুকে উপেক্ষা করতে পারেন না। তিনি কেবলমাত্র তাঁর বক্তব্য বিষয়কে একটা বিশেষ চরিত্র দান করেন। অতীন্দ্রিয়বাদ নিজেই একটি বিষয়, একটি ধারণা। দুর্বোধ্য। নিরাকার। কুয়াসার মত ধোঁয়াটে। যুক্তির সম্পূর্ণ বিপরীত মেরুতে যার অবস্থান। অতীন্দ্রিয়বাদী নিজে কিছু বলতে বা প্রমাণ করতে ইচ্ছুক। কিন্তু তিনি যা বলেন তা "এই পৃথিবীর নয়।" এবং স্বাভাবিক যুক্তিবোধকে অস্বীকার করে তার ওপরেই তিনি তাঁর প্রমাণের ভিত্তিভূমি রচনা করেন। হাইসমান্‌স্ এর নিদর্শন আবার দেখিয়ে দেয় কোন শিল্পসৃষ্টিই বিষয়বস্তু ছাড়া হয় না। কিন্তু শিল্পীরা যখন তাঁদের সময়কে বা সমাজকে ভুলে যান, তখন তাঁদের সৃষ্টির মূল

বিষয়বস্তুটির অন্তর্নিহিত লক্ষ্যও ক্ষতিগ্রস্ত হয়। ফলাফল হয় সুদূরপ্রসারী।

শিল্প সাহিত্যের ইতিহাসে এই ব্যাপারটি এত গুরুত্বপূর্ণ যে বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে আমাদের এটি খুব ভালভাবে পরীক্ষা নিরীক্ষা করে দেখা উচিত। কিন্তু তার আগে দেখা যাক, এতক্ষণের আলোচনা থেকে আমরা কি কি সিদ্ধান্তে উপনীত হতে পারি।

যেখানেই সামাজিক পরিবেশের সঙ্গে শিল্পী সাহিত্যিকদের সম্পর্কে কোন অসঙ্গতি এসেছে, দেখা গিয়েছে সেখানেই কলাকৈবল্যবাদের জন্ম এবং শিকড়বিস্তার। এই অসঙ্গতি লেখকদের লেখায় এত দূরঅব্দি প্রভাব বিস্তার করতে পারে যে সময়ে সময়ে লেখক বা শিল্পীরা তাঁদের সমাজের উর্ধ্বেও এগিয়ে যেতে পারেন। প্রথম নিকোলাসের সময় পুশকিনের অনুরূপ ঘটনা ঘটেছিল। একই ঘটনা ঘটেছিল ফ্রান্সে রোম্যান্টিসিস্ট, পার্নাশিয়ান এবং প্রথম দিককার বাস্তববাদীদের ক্ষেত্রে। এবং এরকম অগুন্তি উদাহরণ দেওয়া যেতে পারে।

কিন্তু সমাজের স্থূলতার বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করতে গিয়ে রোম্যান্টিসিস্ট, পার্নাশিয়ান বা বাস্তববাদীরা একবারও দেখতে চাননি সামাজিক সেই সম্পর্কগুলির অন্তরে, যার মধ্যে সেই স্থূলতার জন্ম। বরং যদিও তাঁরা "বুর্জোয়া''দের ধিক্কার জানিয়েছিলেন, একইসঙ্গে তাঁরা বুর্জোয়া ব্যবস্থাকে মূল্যবান বলে গণ্য করেছিলেন—প্রথমে প্রবৃত্তিগতভাবে, পরবর্তীকালে সচেতনভাবে। এবং আধুনিক ইউরোপে বুর্জোয়া ব্যবস্থা থেকে মুক্তির আন্দোলন যতই তীব্রতর হল, বুর্জোয়া ব্যবস্থার সঙ্গে ফরাসী কলাকৈবল্যবাদী-দের সম্পর্কও তত দৃঢ়বদ্ধ হল। এবং তাঁদের সম্পর্ক যত বেশি দৃঢবদ্ধ হল, ততই তাঁরা তাঁদের বক্তব্য বিষয় সম্বন্ধে ততটা উদাসীন থাকতে পারলেন না। নতুন যে প্রবণতা এসেছিল, সমাজ জীবনকে আবার নতুন করে তৈরী করতে, তার থেকে তাঁরা দৃষ্টি ফিরিয়ে রেখেছিলেন বলেই তাঁদের দৃষ্টিভঙ্গি ভুল প্রমাণিত

হয়েছিল। প্রমাণিত হয়েছিল তা সঙ্কীর্ণ এবং একপাক্ষিক, এমন কি তাঁদের লেখায় অবলম্বিত যে ধারণা বা বিষয়বস্তু, তার থেকেও বিচ্ছিন্ন। এর স্বাভাবিক ফলশ্রুতি হিসেবে ফরাসী বাস্তববাদ এক হতাশাব্যঞ্জক উভয়সঙ্কটে এসে পড়েছিল। এই সঙ্কট একদা বাস্তববাদী (বা প্রকৃতিবাদী) লেখকদের মধ্যে জন্ম দিয়েছিল অবক্ষয়ী, অতীন্দ্রিয় প্রবণতার।

এইপ্রসঙ্গে সিদ্ধান্ত টানব পরবর্তী অধ্যায়ে। তার আগে পুশকিনের সম্বন্ধে দু'চার কথা বলে নিতে চাই।

পিসারেভ যাই বলে থাকুন না কেন, পুশকিনের কবি যখন নীচুতলার জনসাধারণকে গালিগালাজ করেন, তখন তাঁর বক্তব্যে প্রচুর ক্রোধ পাই, স্থূলতা বা অশালীনতা পাই না। সামগ্রিক অর্থে যে জনসাধারণ তখন রুশী সাহিত্যের আওতার বাইরে ছিল তাদের প্রতি কবির কটূক্তি কখনও বর্ষিত হয়নি। তিনি বিশেষ করে অভিজাত সম্প্রদায়কেই অভিযুক্ত করেছেন, যে, তারা আপোলো বেলভেডেয়ারের চাইতে অন্যান্য তুচ্ছাতিতুচ্ছ জিনিসকে বেশিমূল্য দিয়ে দেখছে।

এর একমাত্র অর্থ হল, তাদের সঙ্কীর্ণ পার্থিব চিন্তাভাবনা কবির কাছে অসহনীয়। তার বেশি কিছু নয়। জনসাধারণকে শিক্ষাদান করার প্রস্তাব তিনি সজোরে প্রত্যাখ্যান করেছিলেন। তার একমাত্র কারণ, তাঁর মনে হয়েছিল যে তারা প্রায়শ্চিত্তের বাইরে চলে গিয়েছে। কিন্তু এই মানসিকতার মধ্যে প্রতিক্রিয়াশীলতার ছিটেফোটাও খুঁজে পাওয়া যায়না। এই কারণেই পুশকিন গ্যতিয়ের-এর মত কলাকৈবল্যবাদীদের থেকে অনেক বড। এবং এই মহত্ব অবশ্যই শর্তাধীন। পুশকিন সেইণ্ট সাইমোনিস্টদের বিদ্রূপ করেন নি। কিন্তু সম্ভবতঃ তিনি তাদের নামও শোনেননি। তিনি ছিলেন সৎ। এবং উদার। কিন্তু এই সৎ এবং উদার হৃদয়টিও শৈশব থেকে কিছু শ্রেণী সংস্কার নিয়েই বেড়ে উঠেছিল। এক শ্রেণীর হাতে অপর এক শ্রেণীর শোষণ যন্ত্রের অবলুপ্তি ঘটানোর ধারণাটি তাঁর কাছে নিশ্চয়ই অযৌক্তিক অস্বাভাবিক

এবং হাস্যকর এক ইউটোপিয়া বলে মনে হয়েছিল। যদি শোষণের অবসান ঘটানোর কোন বাস্তব পরিকল্পনার কথা তার কানে আসতো এবং বিশেষত যদি রাশিয়াতে সেই পরিকল্পনা অন্তত কিছু আলোড়নও তুলতে পারত—যেমন তুলেছিলেন সেইণ্ট—সাইমোনিস্টরা ফ্রান্সে—তাহলে সম্ভবত তিনি তার বিরুদ্ধে তীব্র তর্কের ঝড় তুলে বা ব্যঙ্গাত্মক রচনার মধ্য দিয়ে অভিযান চালাতে পারতেন। "থট্‌স্ অন দ্য রোড" আলোচনাটিতে পশ্চিম ইউরোপীয় শ্রমিকের অপেক্ষা রুশী খেতমজুরের তুলনামূলকভাবে উন্নততর অবস্থার ওপর পুশকিন কিছু মন্তব্য করেছেন। পড়ে অনেকেরই মনে হতে পারে, পুশকিনের মত অত বিচক্ষণ ব্যক্তিও গতিয়ের-এর মত অতটা নির্বোধভাবে হয়ত আলোচনা করতে পারতেন—যে গ্যতিয়ের-এর অবিচক্ষণতা তুলনাহীন। এই সম্ভাব্য দুর্বলতার হাত এড়াতে পেরেছিলেন পুশকিন। সম্ভবত রাশিয়ার অর্থনৈতিক দৈন্যদশার জন্য।

এ গল্প পুরনো হলেও চিরদিনের। যখনই কোন শ্রেণী তার চাইতে অর্থনৈতিক দিক দিয়ে নীচুস্তরের আর এক শ্রেণীকে শোষণ করে বেঁচে থাকে, এবং যখন সেই শোষক শ্রেণী গোটা সমাজের ওপর কর্তৃত্ব বিস্তার করে ফেলে, তখন তার যে কোন সম্মুখগামী অভিযানই আসলে এক অধোগামী অভিযান হয়ে দাঁড়ায়। অর্থনৈতিক দিক দিয়ে অনগ্রসর দেশের শাসকশ্রেণীর আদর্শ অনেক সময়ই উন্নত দেশগুলির শাসকশ্রেণীর আদর্শ অপেক্ষা উচ্চতর মানের হয়। আপাতদৃষ্টিতে ব্যাপারটা যতই অসঙ্গত এবং এমনকি অবিশ্বাস্য লাগুক না কেন, এর একমাত্র ব্যাখ্যা হল এখানেই।

রাশিয়াও এখন অর্থনৈতিক উন্নতির সেই স্তরে এসে পৌঁছেছে, যে স্তরে সাধারণত কলাকৈবল্যবাদীরা শোষণভিত্তিক সমাজ ব্যবস্থার সচেতন সমর্থক হয়ে দাঁড়ান। কাজেই আমাদের দেশেও "শিল্পের পূর্ণ স্বাধীনতার" ওপর সপক্ষে বেশকিছু সামাজিক প্রতিক্রিয়াশীল অর্থহীন কথা বলা হচ্ছে। কিন্তু পুশকিনের সময়ও ঠিক এ জাতীয় কোন আলোচনা ওঠেনি। এবং সেটা ছিল

তার পরম সৌভাগ্য।

তিন

আমি ইতিপূর্বেই বলেছি এমন কোন শিল্পসৃষ্টি কখনই সম্ভব নয় যাতে কোন বিশেষ চিন্তা বা ভাবনা নেই। আবার এও বলেছি যে যে কোন ধরনের চিন্তা বা মননই একটা শিল্পসৃষ্টির ভিত্তিভূমি হিসেবে কাজ করতে পারে না। যা একাধিক মানুষের মধ্যে সংযোগ সাধন করতে পারে একমাত্র তার দ্বারাই একজন শিল্পী অনুপ্রাণিত হতে পারেন। এই ধরনের সংযোগের সীমারেখাগুলি একজন শিল্পী নির্দ্ধারণ করে দিতে পারেন না। বরং এই সীমারেখাগুলি নির্দ্ধারিত হয় শিল্পী যে সমাজের অন্তর্ভুক্ত তার সাংস্কৃতিক মানের ওপর। আবার যে সমাজ শ্রেণীবিভক্ত সেখানে এইসব সীমারেখা নির্দ্ধারিত হয় বিভিন্ন শ্রেণীর পারস্পরিক সম্পর্কের দ্বারা এবং তাদের উন্নতির বিভিন্ন স্তরের দ্বারা। বুর্জোয়াজি যখন সাধারণ যাজকদের অভিজাততন্ত্রের অভেদ্য ব্যূহ ভেদ করতে সচেষ্ট ছিল, অর্থাৎ যখন বুর্জোয়াজি নিজেই একটি বিপ্লবী শ্রেণীর চরিত্র ধারণ করেছিল, তখন তা মেহনতী জনসাধারণের নেতৃস্থান অধিকার করেছিল। এবং তাদের সঙ্গে বুর্জোয়াজি একসাথে গড়ে তুলেছিল একটি স্বতন্ত্র মধ্যবিত্ত সম্প্রদায়। এবং সেই সময় বুর্জোয়াজির শীর্ষস্থানীয় তাত্ত্বিকেরা "গোটা জাতিরও" শীর্ষস্থানীয় তাত্ত্বিক ছিলেন—"গোটা জাতির; একমাত্র বিশেষ সুবিধাভোগী ব্যক্তিদের ব্যতিক্রম ছাড়া।" অথবা অন্যভাবে বলা চলে, সেই সময়ে বুর্জোয়া দৃষ্টিভঙ্গিকেন্দ্রিক শিল্পসৃষ্টিসমূহ মূলতঃ যার মাধ্যম হিসেবে কাজ করত, সেই সংযোগ ক্রিয়ার সীমারেখাগুলির ব্যাপ্তিও ছিল বৃহত্তর। কিন্তু যখন বুর্জোয়াজির স্বার্থ মানেই আর মেহনতী মানুষের স্বার্থ থাকলনা এবং বিশেষত যখন বুর্জোয়াজির স্বার্থ প্রলেতারিয়েতের স্বার্থের সঙ্গে সংঘাতে জড়িয়ে পড়ল তখন সেই সংযোগক্রিয়ার

সীমারেখাগুলি বেশ কিছুটা সঙ্কুচিত হয়ে পড়ল। রাস্কিন যদি বলে থাকেন যে হারিয়ে যাওয়া টাকার শোকে একজন কৃপণ গান গেয়ে উঠতে পারে না, তো এখন এমন একটা সময় এল যখন বুর্জোয়াজির মানসিকতা অনেকটা অর্থশোকে বিহ্বল একজন কৃপণের মত হয়ে উঠল। একমাত্র তফাৎ হল এই যে, একজন কৃপণ একমাত্র সেই টাকার জন্যই বিলাপ করে যা হারিয়ে গিয়েছে। এবং বুর্জোয়াজি ভবিষ্যতে কি হারাতে পারে তার চিন্তাতেই মানসিক স্থৈর্য হারিয়ে ফেলে। "নিপীড়ন একজন জ্ঞানী লোককেও উন্মাদ করে দিতে পারে।" কথাটি এক্লিজিয়াস্টিসের। অন্যের ওপর নিপীড়নের সম্ভাব্য সুযোগ হারিয়ে ফেলার ভয়ে একইভাবে মানসিক স্থৈর্য্য হারিয়ে ফেলতে পারেন, এমনকি, একজন জ্ঞানীব্যক্তিও। একটি শাসকশ্রেণী যতই তার ধ্বংসের দিকে এগিয়ে যেতে থাকে ততই তার অন্তর্নিহিত মূল্যবোধগুলিও সে হারিয়ে ফেলে। তার নিজস্ব ভাব অনুভূতিপ্রসূত শিল্প অবক্ষয়িত হতে থাকে। বর্তমান আলোচনায় আগের অধ্যায়ের জের টেনে আজকের দিনের বুর্জোয়া শিল্পের অবক্ষয়ের কয়েকটি স্পষ্ট লক্ষণ পরীক্ষা করে দেখার চেষ্টা করা যাক।

সমসাময়িক ফরাসী সাহিত্যে অতীন্দ্রিয়বাদী ঝোঁকের কারণ আমরা জানতে পেরেছি। মোটামুটিভাবে এর মূল কারণ দুটি। এক, বিষয় ব্যতীত আঙ্গিকের অসম্ভাব্যতার সম্যক্ উপলব্ধি। দুই, আমাদের সময়ের মহান মুক্তি আনয়নকারী চিন্তাভাবনাগুলিকে সঠিকভাবে বুঝবার মত একটা সুস্থ জায়গায় এসে দাঁড়ানর অক্ষমতা। এই উপলব্ধি এবং এই অক্ষমতার অনেক ফলশ্রুতি, যারা শিল্পসৃষ্টির মৌল অন্তর্নিহিত মূল্যবোধকে নামিয়ে এনেছে। তারা অতীন্দ্রিয়বাদিতার থেকে কোন অংশেই কম নয়।

অতীন্দ্রিয়বাদিতা ভয়ানকভাবে যুক্তিবিরোধী। কিন্তু যে অতীন্দ্রিয়বাদিতার কাছে বশ্যতা স্বীকার করে কেবলমাত্র সেই যুক্তির সঙ্গে শত্রুতাচরণ করে না; যুক্তিবিরোধী হয়ে ওঠে সেও কোন না কোন কারণে, কোন না কোন ভাবে একটি মিথ্যা ধারণাকে সমর্থন করে। এবং যখন কোন শিল্পসৃষ্টির মূলে কাজ

করে কোন মিথ্যা ধারণা, তখন তা এমন কিছু অন্তর্নিহিত বৈষম্য বা সংঘাতের জন্ম দেয় যা তৎক্ষনাৎ শিল্পসৃষ্টিটিকে তার নান্দনিক গুণাগুণ থেকে সরিয়ে আনে বহুদুর।

আমি ইতিমধ্যেই একবার ন্যুট হামসুনের নাটক 'দি গেইট অব দ্য কিংডম'-এর উল্লেখ করেছি। নাটকটি এমন একটি শিল্পকর্ম যার মূল ধারণাটিই ভ্রান্ত। আরেকবার উল্লেখ করা যেতে পারে।

নাটকটির নায়ক হলেন আইভার ক্যারেনো। একজন তরুণ লেখক, যিনি প্রতিভাবান হলেও, প্রচণ্ড আত্মাভিমানী। নিজেকে তিনি এমন এক ব্যক্তি বলে দাবী করেন "যাঁর চিন্তাভাবনা পাখীর মত স্বাধীন।" এবং পাখীর মত মুক্ত এই লেখকটির লেখার বিষয় কি? বিষয় হল "প্রতিরোধ"। বিষয়, "ঘৃণা"। "প্রতিরোধ" কার বিরুদ্ধে? ঘৃণাই বা কার প্রতি! তিনি নিজেই মতপ্রকাশ করেন, প্রতিরোধ সর্বহারার বিরুদ্ধে। ঘৃণা সর্বহারার প্রতি। অবশ্যই ইনি খুব আধুনিক ধরনের নায়ক। এখনঅব্দি আমরা তাঁর মত কোন নায়ক সাহিত্য জগতে একেবারে পাইনি তা বলব না তবে পেয়েছি খুব অল্পই। কিন্তু যে ব্যক্তি সর্বহারার বিরুদ্ধে প্রতিরোধের বাণী ছড়ান, তিনি নিঃসন্দেহে বুর্জোয়াজির তাত্ত্বিকদের অন্যতম। আইভার ক্যারেনো নামক বুর্জোয়াজির এই তাত্ত্বিকটির নিজের চোখে, এবং অবশ্যই তাঁর স্রষ্টা ন্যুট হামসুনের চোখেও, ইনি একজন প্রথম সারির বিপ্লবী। প্রথম দিকের ফরাসী রোম্যান্টিসিস্টদের থেকে আমরা জেনেছি যে, কোন বিপ্লবী চিন্তাধারার মূল বৈশিষ্ট্যই হচ্ছে রক্ষণশীলতা। থিওফাইল গ্যাতিয়ের "বুর্জোয়া"দের ঘৃণা করতেন। কিন্তু তবুও তিনি বিস্ফোরণে ফেটে পড়েছিলেন তাদের বিরুদ্ধে যারা জোর দিয়ে বলেছিলেন যে বুর্জোয়া সামাজিক সম্পর্কগুলিকে ধ্বংস করার সময় এসে গিয়েছে।

স্পষ্টতঃই আইভার ক্যারেনো প্রখ্যাত ফরাসী রোম্যান্টিসিস্টদের ভাবশিষ্য। কিন্তু তিনি তার পথপ্রদর্শকদের থেকেও অনেকটা এগিয়ে গিয়েছিলেন। যার

প্রতি তার পথপ্রদর্শকদের ছিল নিছক এক প্রবৃত্তিগত বিরূপতা, তার প্রতি বিরূপতা, তার প্রতি তিনি ছিলেন সচেতনভাবে শত্রুভাবাপন্ন।*

রোম্যান্টিসিস্টরা যদি রক্ষণশীল হয়ে থাকেন তো আইভার ক্যারেনো হলেন সম্পূর্ণ প্রতিক্রিয়াশীল। এবং উপরন্তু, শ্চেদ্রিনের ভয়ঙ্কর জমিদারের[২৪] যে টাইপ তার এক ইউটোপিয়ান সংস্করণ। তাঁর কাছে সর্বহারা হল এমন একটি শ্রেণী যারা সমাজের অন্যান্য শ্রেণীগুলিকে শোষণ করে থাকে। ক্যারেনোর পাখীর মত স্বাধীন চিন্তাভাবনার মূল গলদটা এখানেই। এবং দুর্ভাগ্যের কথা এই যে, আইভার ক্যারেনোকে আসলে যা অনুপ্রাণিত করে তা হল এক পাখীর মত স্বাধীন চিন্তা। ১৮৭১ সালের ৮ই সেপ্টেম্বর জর্জ স্যাঁদকে লেখা এক চিঠিতে ফ্লবেয়ার বলেন "আমি বিশ্বাস করি, সাধারণ লোকজন সবসময়ই ঘৃণার বস্তু। সমমনস্ক বক্তিদের, যাঁরা চিন্তা করতে পারেন, সবসময়ই একটি ছোট গোষ্ঠি থাকে। তাদের হাতের মশাল তাঁদের গোষ্ঠির ভেতরেই একের থেকে অন্যের হাতে হাতে এগিয়ে যায়। তাঁদেরই একমাত্র আমাদের গুরুত্ব দেওয়া উচিত। এই একই চিঠিতে সার্বজনীন ভোটাধিকারকেও দোষারোপ করা হয়েছে। দ্রষ্টবা: ফ্লবেয়ার, "করেসপনডেন্স" পারী, ১৯১০। এইসব

* তখনও গ্যতিয়ের তাঁর বহুখ্যাত লাল ওয়েস্টকোটটি ক্ষয় করে ফেলেননি। এ হল সেই সময়ের কথা। পরবর্তীকালে উদাহরণস্বরূপ বলা যায়—পারী কমিউনের সময়ে, তিনি ছিলেন মেহনতী জনসাধারণের মুক্তিকামী আকাঙ্ক্ষাসমূহের এক সচেতন এবং কঠোর বিরোধীপন্থী। আমাদের এও দেখা উচিত যে, একইভাবে ফ্লবেয়ারকেও ন্যুট হামসুনের আদর্শগত পথপ্রদর্শক বলা যায়, বেশ জোরের সাথেই। তাঁর নোটবইগুলির একটিতে লেখা আছে: "আজকের প্রমিথিউসকে ঈশ্বরের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করতে হবে না। তাকে বিদ্রোহ করতে হবে জনসাধারণ নামক সেই নব্য ঈশ্বরের বিরুদ্ধে। প্রাচীন যাজকীয়, সামন্ততান্ত্রিক এবং রাজতান্ত্রিক স্বেচ্ছাচারের পরিবর্তে এসেছে আরেক নতুন স্বেচ্ছাচার। এই নতুন স্বেচ্ছাচার আরো কৌশলী, দুর্বোধ্য এবং উদ্ধত। পৃথিবীর কোন অংশকেই এই স্বেচ্ছাচার আত্মকবলিত করতে ছাড়বে না।"

দ্রষ্টব্য: লুই বার্ট্রাণ্ডের 'গুস্তাভ ফ্লবেয়ার', পারী, ১৯১২, পৃঃ ২৫৫।

দৃষ্টিভঙ্গির মধ্যে আইভার ক্যারেনো সম্ভবতঃ তাঁর নিজের পাখীর মত মুক্ত চিন্তাভাবনার প্রতিফলন দেখতে পাবেন। কিন্তু তবুও ফ্লবেয়ারের উপন্যাসে এজাতীয় দৃষ্টিভঙ্গির সরাসরি কোন প্রকাশ ঘটেনি। শাসকশ্রেণীর তাত্ত্বিকেরা "জনগণেনর" মুক্তিকামী চিন্তাভাবনার প্রতি তাদের ঐকান্তিক ঘৃণাকে স্পষ্টাস্পষ্টি সাহিত্যে প্রকাশ করার প্রয়োজনীয়তা অনুভব করার আগেই আধুনিক সমাজে শ্রেণীসংগ্রামকে এগিয়ে যেতে হয়েছিল বহুদূর। কিন্তু যাঁরা এই প্রয়োজনীয়তা অনুভব করেছিলেন তাঁরা আর তত্ত্বের "সম্পূর্ণ স্বাধীনতা" প্রচার করতে পারেন নি। বরং, তাদের দাবী ছিল, সর্বহারার বিরুদ্ধে সংগ্রামে তত্ত্বকে ইণ্টেলেকচুয়াল অস্ত্র হিসাবে ব্যবহার করা হোক। সে কথায় পরে আসছি।

আপাতদৃষ্টিতে ন্যুট হামসুনও তাঁর নায়কের এই ভ্রান্ত দৃষ্টিভঙ্গি অবলম্বন করেন। তাঁর আইভার ক্যারেনো একমাত্র সর্বহারা শ্রেণীকে ঘৃণা এবং প্রতিরোধ করেন বলেই তাঁর এত দুর্ঘটনার সম্মুখীন হতে হয়। এই কারণেই তিনি কোন অধ্যাপকের পদ লাভ করতে পারেন না, বা এমনকি তাঁর বইও প্রকাশ করতে পারেন না। সংক্ষেপে বলা যায়, যে বুর্জোয়াদের মধ্যে তাঁর বেঁচে থাকা এবং কাজকর্ম, তাদের যন্ত্রণাই তিনি স্বীয় স্কন্ধে বহন করেন। কিন্তু পৃথিবীর কোথায়, কোন ইউটোপিয়াতে এরকম একটি বুর্জোয়াজি আছে যা সর্বহারার "প্রতিরোধের" জন্য এরকম অপ্রতিরোধনীয় প্রতিহিংসা দাবী করে থাকে? সেরকম বুর্জোয়াজি আমরা পাইনি পাবও না। ন্যুট হামসুন এমন একটি ধারণার ওপর তাঁর নাটকের ভিত্তিভূমি স্থাপিত করেছেন, যা বাস্তবের সঙ্গে বেমানান এক অসঙ্গতির ওপর দাঁড়িয়ে আছে। ফলত, তা নাটকটিকে এতদূর ত্রুটিপূর্ণ করে দিয়েছে যে, যেখানে লেখক পরিস্থিতিকে ট্রাজিক করে তুলতে চেয়েছেন, সেখানে অনেক সময়ই আমাদের হেসে ওঠা ছাড়া কোন গত্যন্তর থাকে না।

ন্যুট হামসুনের প্রতিভা অসামান্য। কিন্তু কোন প্রতিভাই সেই

জিনিসকে সত্যে পরিণত করতে পারেনা, যা আসলে সত্যবিরোধী। তাঁর মৌলিক ধারণার অসাড়তাই তাঁর নাটকের একমাত্র ত্রুটি। তাঁর সমসাময়িক সমাজের সাহিত্যিক প্রতিধ্বনি হল তাঁর লেখা। সেই সমাজের যে শ্রেণীসংগ্রাম তাকে বুঝতে পারার অক্ষমতাই তাঁর মৌলিক অসাড়তার কারণ।

ন্যুট হামসুন ফরাসী নন। কিন্তু তাতে কিছু আসে যায় না। কম্যুনিস্ট ম্যানিফেস্টো খুব যৌক্তিক উপায়ে দেখিয়ে দেয় যে সভ্য দেশগুলিতে, ধনতন্ত্রের বিকাশের জন্য, "জাতীয় একপাক্ষিকতা এবং সংকীর্ণ মনস্কতা ক্রমেই অসম্ভব হয়ে দাঁড়ায়। এবং অসংখ্য জাতীয় এবং আঞ্চলিক সাহিত্যের থেকে আস্তে আস্তে মাথা তুলে দাঁড়ায় এক বিশ্বসাহিত্য।"[২৫] একথা সত্য যে হামসুন জন্মেছিলেন পশ্চিম ইউরোপের এমন একদেশে—যার অর্থনৈতিক বিকাশের আশা তখন ছিল সুদূর পরাহত। এ থেকে বোঝা যায়, সমসাময়িক সমাজে সংগ্রামে সামিল প্রলেটারিয়েটদের সম্বন্ধে তাঁর চিন্তা ভাবনা কেন এত অপরিপক্ক ছিল। কিন্তু মেহনতী জনতার প্রতি তাঁর যে বিরোধী মনোভাব এবং তাদের বিরুদ্ধে সংগ্রামের পক্ষ নেওয়া এসব অধিকতর উন্নত দেশগুলির বুর্জোয়া বুদ্ধিজীবিদের মধ্যেই পাওয়া যায়। হামসুনের দেশের অর্থনৈতিক অনগ্রসরতা কিন্তু তাঁর এই মনোভাব সৃষ্টির পথে বাধা হয়ে দাঁড়ায়নি। আইভার ক্যারেনো নীটশিয় টাইপেরই একটি দিক। নীটশেবাদ কি? সংক্ষেপে বলতে গেলে, বুর্জোয়া ব্যবস্থার প্রতি পূর্ণ সহানুভূতি রেখেও আধুনিক ধনতন্ত্রের চাহিদা অনুযায়ী, "বুর্জোয়া"দের প্রতি সেই পরিচিত শত্রুভাব পোষণ করার এক নতুন পরিশোধিত, পরিমার্জিত সংস্করণ হল নীটশেবাদ। হামসুনের বিকল্প হিসেবে সমসাময়িক ফরাসী সাহিত্যের এক ব্যক্তিকে নিয়ে আলোচনা করা যেতে পারে।

নিঃসন্দেহে, বর্তমান ফ্রান্সের অন্যতম প্রতিভাবান এবং চিন্তাশীল নাট্যকার হলেন ফ্রাঁসোয়া দ্য ক্যুরেল। তাঁর নাটকগুলির মধ্যে "ল্য রেপা দ্যু লিয়ঁ"

নামক পাঁচ অঙ্কের নাটকটিকে অবশ্যই কোন দ্বিরুক্তি না করে অন্যতম শ্রেষ্ঠ বলে চিহ্নিত করা যায়। যতদূর জানি, রুশী সমালোচকদের দিক থেকে এ নাটকটির প্রতি কমই দৃষ্টিপাত করা হয়েছে। নাটকটির মুখ্য চরিত্রের নাম জাঁ দ্য সাঁসি। শৈশবে অদ্ভুত কিছু ঘটনার প্রভাবে একবার তিনি খ্রীষ্টিয় সমাজতন্ত্রের দিকে চালিত হন। কিন্তু পরে দৃঢ়ভাবে তিনি তা প্রত্যাখ্যান করেন এবং বৃহৎ মাত্রায় ধনতান্ত্রিকদের সামনে এক দীর্ঘ, সালঙ্কার বক্তৃতা রাখেন। বলেন, "উৎপাদনের কাজে শ্রমিকদের কাছে আত্মশ্লাঘার অর্থ যা, দরিদ্রের কাছে দয়ার অর্থও তাই।" শ্রোতারা এর বিরোধিতা করলে তিনি ক্রমেই উত্তেজিত হয়ে ওঠেন, এবং আধুনিক শিল্পে ধনতান্ত্রিকের এবং তাঁর শ্রমিকদের ভূমিকা ব্যাখ্যা করতে গিয়ে তিনি গ্রাফিক এবং চিত্রকল্পধর্মী তুলনা টানেন। গর্জন করে ওঠেন তিনি, "লোকে বলে থাকে মরুভূমিতে শিকারের অবশিষ্টাংশ পাবার আশায় সিংহের পেছন পেছন ঘুরে বেড়ায় শেয়ালের পাল। একটা মেষের ওপর ঝাঁপিয়ে পড়ার জোর তাদের থাকেনা। গজলা হরিণকে তাড়া করে ধরার দুর্বার গতি নেই তাদের। কাজেই তাদের সব আশা সীমিত থাকে মরুভূমির সম্রাটের খাবার মধ্যে। শুনলে তোমরা?—সম্রাটের খাবার মধ্যে। সন্ধ্যে হয়ে এলে পশুরাজ তার আস্তানা থেকে বেরিয়ে আসে, খিদেয় গর্জন করতে করতে, শিকারের আশায়। তারপর সন্তর্পণ অনুসরণ, রক্তক্ষয়ী সংগ্রাম, এবং মাটি ভিজে যায় রক্তে। সবসময় যে সেই রক্ত শিকারেরই হয় তাও না। তারপর রাজকীয় ভোজ। শেয়ালের পাল তীক্ষ্ণ দৃষ্টিতে সশ্রদ্ধভাবে দেখে যায়। সিংহের খিদে মিটলে শেয়ালদের খাবার পালা। তোমরা কি মনে কর, সিংহ নিজের জন্য সামান্য একটু খাবার রেখে তাদের মধ্যে শিকার সমানভাবে ভাগ করে দিলেও তাদের পক্ষে বেশি খাবার জুটত? আদৌ নয়। অত দয়ালু সিংহ সিংহ-ই নয়। শিকারের প্রথম আর্তনাদে সিংহ তাকে মারে না। বরং নিজের ক্ষত লেহন করে। বন্য পশু হিসেবেই সিংহকে মানায়। শিকারের প্রতি সে হিংস্র, একমাত্র হত্যা এবং রক্তপাতেই

ভাব আনন্দ। যখন এরকম এক সিংহ গর্জন করে ওঠে, তখন শেয়ালেরা প্রত্যাশী হয়।”

নীতি কথাটি যেরকম খুবই স্পষ্ট বক্তব্যবাগী নীতিকর্ত্তব্য শেষে তাঁর নীতি বাক্যটিও টানতে ভুলে যান না “কাজের মালিক আসলে এক স্বাস্থ্যপ্রদ জলের উৎসমুখ খুলে দেয়। কর্মচারী ও শ্রমিকরা সেই জলধারায় পুষ্ট হয়।” একজন শিল্পীকে তাঁর নিজের হাতে তৈরী নায়কের বলা কথা দিয়ে দায়ী করা উচিত নয় তা আমি জানি। কিন্তু শিল্পী কোন না কোন দিক দিয়ে প্রায়ই তাঁর নায়কের উক্তির প্রতি তাঁর একটা মনোভাব প্রকাশ করে যান। তাতে আমাদের পক্ষেও বুঝতে সুবিধে হয় তাঁর নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গিটি আসলে কি।

লা রেপা দ্যু লিয়ঁর পরবর্তী অংশটি পরিষ্কারভাবে দেখিয়ে দেয় যে, জঁা দ্য সাঁসির কর্মদাতাকে সিংহের সঙ্গে আর শ্রমিকদের শেয়ালের সঙ্গে তুলনা করাটাকে ক্যুরেল নিজে ঠিক ভেবেছিলেন। একথা স্পষ্টতই অনুধাবনযোগ্য যে সম্পূর্ণ বিশ্বাসে তিনি তাঁর নায়কের কথারই পুনরাবৃত্তি করতে পারতেন।

“আমি সিংহে বিশ্বাস করি। তার থাবা তাকে যে অধিকার দিয়েছে তার সামনে মাথা নত করি।” তিনি নিজে শ্রমিকদের শেয়াল হিসেবে গণ্য করতে প্রস্তুত, যে শেয়ালরা ধনীর কষ্টার্জিত খাদ্যের ওপর বেঁচে থাকে। এই তুলনাটিই বস্তুত তাঁর নাটকের মৌলিক ধারণা, যার সাথে তাঁর প্রধান চরিত্রের ভাগ্যও জড়িত। কিন্তু এই ধারণার মধ্যে একবিন্দুও সত্য নেই। সমসাময়িক সমাজের বিভিন্ন সামাজিক সম্পর্কাবলীর প্রকৃত চরিত্রটিকে বাস্টিয়াট এবং তাঁর অগণিত অনুচরবৃন্দ বম-বাওয়েরক সহ প্রত্যেকেই, যে ধরনের কুতর্কজনিত ভুলব্যাখ্যা করেছিলেন, তার চাইতেও ভুল ব্যাখ্যা করে তাঁর নাটকের এই মৌলিক ধারণা। সিংহের ভোজ্য খাদ্য সংগ্রহের জন্য শেয়ালের কিছুই করতে হয় না। এবং সেই খাদ্যের অবশিষ্টাংশে ক্ষুন্নিবৃত্তি হয়। কিন্তু কেউই কি বলতে পারবেন, কোন কারখানায় উৎপাদিত দ্রব্যাদির পেছনে শ্রমিকদের কোন অবদান নেই! যাবতীয় অর্থনৈতিক কুতর্ক কুসংস্কার সত্ত্বেও একথা অনস্বীকার্য

যে, যে কোন উৎপাদনের পেছনে শ্রমিক কৃষকের মেহনতই অপরিহার্য। একথা সত্যি যে মনিব বা কর্মনিয়োজক গোটা উৎপাদনের ধারাটির পেছনে তার ব্যবস্থাপক হিসেবে তিনি স্বয়ং একজন শ্রমিক বটে। কিন্তু একথাও সবাই জানে যে কারখানার ম্যানেজারের বেতন একজিনিস। আর কারখানার মালিকদের লাভের অঙ্ক হল সম্পূর্ণ অন্য আরেক জিনিস। লভ্যাংশের থেকে বেতন বাদ দিয়ে আমরা যে অবশিষ্টাংশ পাই তা ভাগ হয়ে যায় মূলধনের মধ্যে। প্রশ্ন হল, মূলধনের মধ্যে তা যাবে কেন? জাঁ দ্য সাঁসির উদ্দীপ্ত ভাষণে এই প্রশ্নের উত্তরের সামান্যতম ইঙ্গিতটুকুও আমরা পাই না। ঘটনাক্রমে আবার এই চরিত্রটিই একবার ভেবেও দেখেন না, যে, নিয়োগ-কর্তাকে সিংহ এবং কর্মচারীদের শৃগালের সঙ্গে চূড়ান্ত ভ্রান্ত এই তুলনা করার ব্যাপারটা সত্যি হলে ব্যবসায়ে একজন বড়সড় অংশীদার হিসেবে প্রাপ্ত তাঁর নিজস্ব আয়ের ব্যাপারটিও অযৌক্তিক হয়ে দাঁড়ায়। কেননা, ব্যবসায়ে তিনি মূলতঃ কোন কিছুই করেন না। অথচ বৎসরান্তে তার থেকে একটা মোটা অঙ্কের টাকা নিয়ে তিনি তৃপ্ত থাকেন। কেউ যদি শেয়ালের মত ব্যবহার করে—অর্থাৎ অন্যের খাদ্যাবশিষ্টের ওপরই ভরসা করে বেঁচে থাকে তো সে হল কোন ব্যবসায়ের অংশীদার। যার একমাত্র কাজ নিজের লভ্যাংশের ওপরই নজর রাখা। শেয়ালের ভূমিকা পালন করেন বুর্জোয়া ব্যবস্থার অন্তর্গত একজন তাত্ত্বিকও, যিনি উৎপাদনে কোন সক্রিয় ভূমিকা নেন না; কিন্তু মূলধনের বিশাল বিলাসপূর্ণ ভোজনোৎসবের উচ্ছিষ্টের ওপর বেঁচে থাকেন। দুর্ভাগ্যবশত, তাঁর যাবতীয় প্রতিভা নিয়েও দ্য ক্যুরেল নিজেই তাত্ত্বিকদের দলে। ধনতান্ত্রিকদের বিরুদ্ধে শ্রমিকদের সংগ্রামে তিনি খোলাখুলিভাবে প্রথম পক্ষ সমর্থন করেন এবং ধনতান্ত্রিকরা যাদের শোষণ করে তাদের প্রতি ধনতান্ত্রিকদের আসল মনোভাবের একটি মিথ্যা চিত্র অঙ্কন করেন।

বুর্জেতের নাটক "ল্য বারিকেদ"-এও দেখতে পাই একজন স্বনামধন্য, প্রতিভাবান শিল্পী বুর্জোয়াজির কাছে আবেদন রাখছেন সর্বহারার বিরুদ্ধে

ঐক্যবদ্ধ হবার জন্য। বুর্জোয়া শিল্পী ক্রমেই মারমুখী হয়ে উঠছে। এই শিল্পের ব্যাখ্যাতারা আর বলতে পারেন না যে তাঁরা জন্মেছিলেন "বিক্ষোভ এবং সংগ্রামের জন্য"। না, তাঁরা সংগ্রামের জন্য উৎসুক। মূলের বিক্ষোভকেও তাঁরা পরিহার করতে চাননা। কিন্তু কাদের বিরুদ্ধে এই সংগ্রাম? কিসের জন্য এই বিক্ষোভ? হায়, একমাত্র তাঁদের স্বীয় স্বার্থের জন্য। এটা খুব অদ্ভুত ব্যাপার যে দ্য ক্যুরেল এবং বুর্জেং তাঁদের ব্যক্তিগত সমৃদ্ধির জন্য ধনতন্ত্রকে সমর্থন করেন। কিন্তু তা সত্ত্বেও এটাই ঘটনা। আর তাই যদি হয়, তাহলে দেখা যাক এ থেকে আমরা কি পাই।

রোম্যান্টিসিস্টরা সমসাময়িক "বুর্জোয়াদের" ঘৃণা করতেন কেন? আমরা ইতিমধ্যেই তা জানতে পেরেছি: থিওডোর দ্য বানভিলের ভাষায়, "বুর্জোয়ারা সবকিছুর ওপরে দাম দিতেন টাকাকে। আর ক্যুরেল বুর্জেং বা হামসুন তাঁদের লেখাতে কি সমর্থন করেন? তাঁরা সমর্থন করেন প্রকারান্তরে সেই সমাজব্যবস্থাকে যা বুর্জোয়াদের টাকা সৃষ্টির অফুরন্ত উৎসস্বরূপ। পুরনো সেই সব দিনের রোম্যান্টিসিজম থেকে এইসব শিল্পীরা কত দূরে! এই দূরত্ব কেন? কেননা, সামাজিক বিকাশের অগ্রগতি। ধনতান্ত্রিক উৎপাদন প্রণালীর অন্তর্নিহিত বৈপরীত্যগুলি যত তীব্র হয়ে উঠেছিল, ততই বুর্জোয়া মানসিকতায় বিশ্বাসী শিল্পীদের পক্ষে কলাকৈবল্যবাদের তত্ত্বে টিঁকে থাকা এবং তার গজদন্তমিনারে নিজেদের আবদ্ধ করে রাখা কঠিন হয়ে উঠেছিল।

মনে হয় আধুনিক সুসভ্য জগতে একটিও এমন দেশ নেই যেখানে বুর্জোয়া যুবসমাজ ফ্রেডরিখ নীটশের সমর্থক নয়। থিওফাইল গ্যতিয়ের তাঁর কালের "বুর্জোয়া"দের যতটা ঘৃণা করতেন, নীটশে হয়তো তাঁর "নিদ্রালু" (Schlafrigen) সমসাময়িকদের তার চাইতেও বেশি ঘৃণা করতেন। কিন্তু তাঁর এই "নিদ্রালু" সমসাময়িকরা নীটশের কি ক্ষতি করেছিলেন? তাঁদের মূল গলদটা ছিল কোথায়? তা ছিল এই যে, তাঁরা চিন্তা করতে, অনুভব করতে, এবং মুখ্যত, কখনই সক্রিয় হয়ে উঠতে পারতেন না—যা সমাজের কর্ণধারদের পারা

উচিত। আধুনিক ঐতিহাসিক পরিপ্রেক্ষিতে এই অপারগতা, সর্বহারার বৈপ্লবিক আক্রমণের বিরুদ্ধে বুর্জোয়া ব্যবস্থাকে সমর্থনে তাঁরা যথেষ্ট পরিমাণে উৎসাহ এবং সংহতি প্রদর্শন করতে পারেন নি বলে অভিযোগ করার সামিল। সমাজতান্ত্রিকদের বিরুদ্ধে নীটশের তীব্র আক্রমণ এ প্রসঙ্গে স্মর্তব্য। কিন্তু আবার আমাদের দেখা উচিত, এ থেকে আমরা কি পাই।

পুশকিন ও তাঁর সমসাময়িক রোম্যান্টিসিস্টরা যদি "জনসাধারণকে" পার্থিব বিষয়কে খুব বেশি গুরুত্ব দেবার জন্য নিন্দা করে থাকেন, তো, বর্তমান নিও-রোম্যান্টিসিস্টদের অনুপ্রেরণাদাতারা আবার "জনসাধারণকে" ভর্ৎসনা করে থাকেন পার্থিব বিষয়াবলীকে যথেষ্ট পরিমাণে গুরুত্ব না দেবার জন্য। এবং তবুও, পুরনো দিনের রোম্যান্টিসিস্টদের মত নিও রোম্যান্টিসিস্টরাও শিল্পের সম্পূর্ণ স্বাধীনতা দাবী করে থাকেন। কিন্তু, অস্তিত্বশীল সামাজিক সম্পর্ক-গুলিকে সচেতনভাবে সমর্থন এবং রক্ষা করার পরেও কি কেউ শিল্পকে সম্পূর্ণভাবে স্বাধীন বলে দাবী করতে পারে? অবশ্যই নয়। সেই শিল্প নিঃসন্দেহে উপযোগবাদী শিল্প। এবং সেই শিল্পের কর্ণধাররা যদি উপযোগবাদী দৃষ্টিভঙ্গি দ্বারা পরিচালিত কোন সৃষ্টিধর্মী কাজকে ঘৃণা করেন, তাহলে তা হবে একটি নিছক ভুলবোঝাবুঝির ব্যাপার।

শিল্পের প্রতি যিনি পুরোপুরি আত্মোৎসর্গ করেছেন তাঁর কাছে ব্যক্তিগত সুযোগ সুবিধের ব্যাপারটা মুখ্য নয়। তবে সে কথা ছেড়ে দিলেও একথা সত্যি যে, উল্লিখিত কর্ণধারদের কাছে একমাত্র সেই ব্যাপারগুলিই অসহনীয় যেগুলি শোষিত সংখ্যাগুরুদের সুযোগ সুবিধের ব্যাপারটা তুলে ধরে। আর সংখ্যালঘু শোষকদের স্বার্থের প্রশ্ন এলে, তাদের কাছে তা হয়ে ওঠে পূর্বনির্দিষ্ট কোন মহান আইন বা নিয়মের সমতুল্য। এভাবে শিল্পের উপযোগবাদী তত্ত্বের প্রতি ন্যুট হামসুন বা ফ্রাঁসোয়া দ্য ক্যুরেল এর দৃষ্টিভঙ্গি থিওফাইল গ্যতিয়ের বা ফ্লবেয়ার এর দৃষ্টিভঙ্গির সম্পূর্ণ বিপরীত মেরুতে অবস্থান করে। যদিও আমরা জানি, পরবর্তী দুজনের কেউই সংরক্ষণশীল কুসংস্কারের আওতার

বাইরে ছিলেন না। সামাজিক বৈপরীত্যগুলির তীক্ষ্ণতার জন্য গ্যতিযের ও ফ্লবেয়ার-এর সময় থেকে এইসব সংস্কারগুলি বুর্জোয়াপন্থী শিল্পীদের মধ্যে এত ভীষণভাবে দৃঢ়মূল হয়ে যায় যে, তাদের পক্ষে এখন কলাকৈবল্যবাদের প্রতি সংহত বিশ্বাস রাখাও দারুণ কষ্টকর। আমরা যদি ধরে নিই যে তাঁদের কেউই এই তত্ত্বে যথাযথ বিশ্বাস রাখছেন না, তা অবশ্যই একটি বড় ধরনের ভুল হবে। কিন্তু আলোচনাক্রমে দেখা যাবে যে এই বিশ্বাস রাখার বিনিময়ে তাঁদের অনেক কিছুই করতে হয়েছে।

নব্য রোম্যান্টিসিস্টরাও নীটশে কর্তৃক প্রভাবিত। তাঁদের ধারণা যে তাঁরা "সব ভালোমন্দর ঊর্ধ্বে।"[২৩] কিন্তু ভালোমন্দর ঊর্ধ্বে থাকা বলতে কি বোঝায়? এর মানে হল এমন এক বিশাল ঐতিহাসিক কাজ করা যাকে ভালোমন্দর তৎকালীন ধারণার চৌহদ্দীর মধ্যে বিচার করা যায় না। ১৭৯৩ এর ফরাসী বিপ্লবীরা প্রতিক্রিয়াশীলতার বিরুদ্ধে সংগ্রামে নিঃসন্দেহে ভালো-মন্দের ঊর্দ্ধে চলে গিয়েছিলেন। অর্থাৎ ভালো বা মন্দ সম্বন্ধে পুরনো, মুমূর্ষু সমাজব্যবস্থা যে ধারণা করে নিয়েছিল তাঁরা তার বিপরীতে অবস্থান করছিলেন। এই ধরনের বৈপরীত্যে সব সময়ই নিহিত থাকে গভীর ট্রাজেডি। বিশেষ কোন সময়ের জন্য ভালোমন্দর ঊর্দ্ধে যেতে বাধ্য বিপ্লবীদের ক্রিয়াকলাপের মুখ্য ফল একটাই—সমাজজীবনে ভালোর মুখোমুখি দাঁড়িয়ে মন্দকে পিছু হটে যেতে হয়। একমাত্র এখানেই এই বৈপরীত্য সমর্থনযোগ্য।

বাস্তিল দখল করতে গিয়ে তার রক্ষকদের সঙ্গে লড়াই ছাড়া গত্যন্তর ছিল না। এবং এ ধরনের লড়াইয়ে যিনিই সামিল হবেন, তাঁর পক্ষে একটি বিশেষ সময়ের জন্য ভালোমন্দর ঊর্দ্ধে চলে যাওয়া ছাড়া উপায় থাকে না। বাস্তিলের স্বেচ্ছাচার "আপন খুশিতে" ("parce que tel est notre bon plaisir") জনসাধারণকে কারাগারে নিক্ষেপ করত। বাস্তিল দখল যে পরিমাণে এই স্বেচ্ছাচার দমন করেছিল, ঠিক সেই পরিমাণেই বাধ্য করেছিল ভালর সামনে থেকে মন্দকে পিছু হটে যেতে অর্থাৎ যাঁরা তখন স্বৈরাচারের বিরুদ্ধে

সংগ্রামে অবতীর্ণ হয়েছিলেন, ভালোমন্দর উর্দ্ধে তাঁদের ভিত্তিভূমির যৌক্তিকতা ছিল এরই মধ্যে। কিন্তু যাঁরাই ভালোমন্দের উর্দ্ধে অবস্থান করেন তাঁদের প্রত্যেকেরই কার্যকলাপের যৌক্তিকতা প্রমাণ নাও করা যেতে পারে। উদাহরণ স্বরূপ বলা যায়, আইভার ক্যারেনো তাঁর "পাখীর মত মুক্ত" চিন্তাভাবনার সম্যক উপলব্ধির জন্য ভালমন্দর উর্দ্ধে চলে যেতে হয়তো এক মুহুর্তও ইতস্তত করতেন না। কিন্তু আমরা জানি, তাঁর চিন্তা ধারার মোট ফলাফল ছিল সর্বহারার মুক্তি আন্দোলনের বিরোধী, অদম্য এক সংগ্রাম ঘোষণা। অতএব তাঁর কাছে ভালোমন্দর উর্দ্ধে চলে যাওয়ার অন্যরকম মানে। বুর্জোয়া সমাজে মেহনতী জনসাধারণকে একান্ত কষ্টে সংগ্রাম করে যে সামান্য কয়টি অধিকার জয় করে নিতে হয়, সেই সামান্য কয়টি অধিকারের একটিরও দ্বারা ক্যারেনো নিবৃত্ত হতে পারেন না। এতই অপ্রকাশ্য তাঁর সংগ্রাম। তাঁর সংগ্রাম যদি সফল হত, তার ফল হত একটাই। সমাজের অশুভ শক্তিগুলিকে প্রতিহত না করে তাদের আরও জোরদার করে তোলা হত। কাজেই তাঁর ক্ষেত্রে ভালোমন্দর উর্দ্ধে চলে যাওয়া কখনই যৌক্তিক হতে পারে না। এর বিরুদ্ধে তর্ক উঠতে পারে যে যদিও আইভার ক্যারেনো সর্বহারার দৃষ্টিভঙ্গি থেকে কোন যৌক্তিকতা খুঁজে পেতে পারেন নি, তিনি তবুও বুর্জোয়াজির দৃষ্টিভঙ্গি থেকে যৌক্তিকতা তো অবশ্যই খুঁজে পেয়েছিলেন। স্বীকার করি। কিন্তু এক্ষেত্রে বুর্জোয়াজির দৃষ্টিভঙ্গি হল সেই সুবিধাভোগী সংখ্যালঘুর দৃষ্টিভঙ্গি, যাঁরা তাদের সুযোগসুবিধা চিরকাল টিকিয়ে রাখতে চান। অপরদিকে, সর্বহারার দৃষ্টিভঙ্গি সেই সংখ্যাগুরুর দৃষ্টিভঙ্গি যারা সবরকম সুযোগসুবিধার অবসান চায়। অতএব বুর্জোয়া দৃষ্টিভঙ্গিতে যে কাজ যুক্তিযুক্ত, তা সর্বহারার দৃষ্টিভঙ্গিতে নিন্দনীয়। কেননা শোষকদের স্বার্থ রক্ষা করার জন্য সর্বহারার আগ্রহ থাকাটাই অস্বাভাবিক। এবং এটাই আমার দরকার। কেননা অর্থনৈতিক বিকাশের অবশ্যম্ভাবী অগ্রগতি নিশ্চিত করে বুঝিয়ে দেয় যে, সর্বহারার সংখ্যাই ক্রমে বেশি আরও বেশি হয়ে উঠতে থাকবে।

নব্য রোম্যান্টিসিস্টরা "নিদ্রালু" সমসাময়িকদের ঘৃণা করেন মনে প্রাণে। এবং তাই তারা চান আন্দোলন। কিন্তু তাঁরা চান প্রতিরক্ষামূলক আন্দোলন। যা আমাদের সময়ের মুক্তির আন্দোলনের ঠিক বিপরীত। তাঁদের মনস্তত্বের গূঢ় রহস্যটি এখানেই। তাঁদের মধ্যে যাঁরা সব চাইতে প্রতিভাবান, তাঁদের দৃষ্টিভঙ্গিটা যদি একটু অন্যরকমের হত তাহলে একাধিক গুরুত্বপূর্ণ সৃষ্টিকর্ম তাঁরা দেখাতে পারতেন। তারা তা পারছেন না। এই রহস্যের মূলেও একই কারণ। ক্যুরেল এর সমগ্র নাটকটির মূল ভিত্তিভূমির আসল গলদটা কোথায় আমরা দেখেছি। আসল ধারণাটিই যদি ভুল হয় তাহলে শিল্পকর্মটিও ক্ষতিগ্রস্ত হয় স্বাভাবিক ভাবেই। কেননা অঙ্কিত চরিত্রগুলির মনস্তত্বকেও সেই ভ্রান্ত ধারণা নিজের মত করে ভেঙ্গে চুরে নেয়। নাটকটির মূল চরিত্র জ়াঁ দ্য সাঁসির মনস্তত্বে কি প্রচুর পরিমাণে ভ্রান্তি তা সহজেই দ্রষ্টব্য। কিন্তু তা নিয়ে আলোচনা করতে গেলে আবার মূল আলোচনা থেকে বহুদূর সরে যেতে হয়। বরং আরেকটি উদাহরণ দেওয়া যেতে পারে।

ল্য বারিকেইদ নামক নাটকটির মূল বিষয় হল, আধুনিক শ্রেণীসংগ্রামে প্রত্যেকেই তার নিজের শ্রেণীর পক্ষে অংশগ্রহণ করে। কিন্তু বুর্জেৎ তাঁর নাটকে কোন চরিত্রটিকে সবচাইতে "প্রিয়" করে তুলতে চেয়েছেন? গ্যাশেরোঁ কে।* সে হল এক পুরনো শ্রমিক, যে শ্রমিকদের বদলে মালিকের পক্ষ অবলম্বন করে। চরিত্রটির প্রতিটি ক্রিয়াকলাপই নাটকটির মূল বক্তব্য বিরোধী। বুর্জোয়াজির প্রতি যাঁরা অন্ধসহানুভূতিসম্পন্ন একমাত্র তাঁদেরই কাছে গ্যাশেরোঁ আকর্ষণীয় হতে পারে। যে ক্রীতদাস তার শৃঙ্খলকে শ্রদ্ধা করে গ্যাশেরোঁ তার সমঅনুভূতিসম্পন্ন। এবং কাউন্ট আলেক্সি তলস্তয়-এর সময় থেকেই আমরা জানি যে, ক্রীতদাসত্বের সারমর্ম যে জানেনা তার মধ্যে ক্রীতদাসের উৎসর্গ ও ত্যাগ সম্বন্ধে কোন সহানুভূতি জাগিয়ে তোলা একান্তই

* একথা স্বয়ং নাট্যকারেরই। এই প্রসঙ্গে ল্য বারিকেইদ, পারী, ১৯১০, ভূমিকা, পৃঃ xix দ্রষ্টব্য।

কঠিন। ভাসিলি শিবানোভের কথা মনে পড়ছে, যিনি চমৎকারভাবে রক্ষা করেছিলেন তাঁর "ক্রীতদাসসুলভ বশ্যতা"। অমানুষিক অত্যাচার সত্ত্বেও তিনি নায়কের বীরের মৃত্যু বরণ করেছিলেন।[২৭] কিন্তু আধুনিক পাঠকের কাছে এই ক্রীতদাসসুলভ বীরত্বের আবেদন খুব সামান্য।

তাঁর কাছে একটি ব্যাপার পরিষ্কার হয় না—কি করে একটি "মৌখিক যন্ত্র"[২৮] তার মালিকের প্রতি এতটা বশ্যতা স্বীকার করতে পারে, এতটা আনুগত্য দেখাতে পারে। তবুও বুর্জেতের গ্যাশেরোঁ যেন কিছুটা সেই ভাসিলি শিবানোভের মত যিনি ক্রীতদাস থেকে রূপান্তরিত হয়েছিলেন এক আধুনিক সর্বহারাতে। সম্পূর্ণ অন্ধ না হলে কারুর পক্ষেই তাকে নাটকের সবচাইতে প্রিয় চরিত্র হিসেবে দেখা সম্ভব নয়। আর একটা ব্যাপার সম্বন্ধে নিশ্চিত হয়ে যাওয়া যায়ঃ গ্যাশেরোঁ যদি সত্যিই পছন্দ করার মত একটি চরিত্র হয়, তাহলে তা দেখিয়ে দেয় যে, বুর্জেৎ যাই লিখুন না' কেন, আমাদের কারুরই গ্যাশেরোঁর শ্রেণীর সমর্থক হওয়া উচিত নয়। উচিত তাঁদের সমর্থক হওয়া যাঁদের দাবীদাওয়াগুলিকে গ্যাশেরোঁ সবচাইতে বেশি যুক্তিযুক্ত মনে করত।

বুর্জেৎ এর লেখা তাঁর ধারণার বিপরীত। বিচক্ষণ কোন ব্যক্তিও যদি অন্যদের উৎপীড়ন করেন, তো তিনি উন্মাদ হয়ে যান—এর কারণও এই একই। প্রতিভাবান কোন শিল্পী ভ্রান্ত ধারণার দ্বারা অনুপ্রাণিত হলে তিনি নিজের কাজ নষ্ট করে ফেলেন। আর আধুনিক কোন শিল্পী যদি প্রলেতারিয়েতের বিরুদ্ধে সংগ্রামে বুর্জোয়াজিকে সমর্থন করতে উদ্‌গ্রীব হয়ে পড়েন তাহলে তাঁর পক্ষে সঠিক সাচ্চা কোন ধারণার দ্বারা অনুপ্রাণিত হওয়া সম্ভব নয়।

আমি একথা আগেই বলেছি যে, যে শিল্পী বুর্জোয়াদৃষ্টিভঙ্গিসম্পন্ন, তাঁর পক্ষে এই মুহূর্তে কলাকৈবল্যবাদে বিশ্বাস রাখা আগের চাইতে অকল্পনীয়ভাবে বেশি কষ্টকর।

ঘটনাক্রমে বুর্জেৎ নিজেও একথা স্বীকার করেছেন। বরং তিনি একথা

অনেক জোর দিয়েই বলেছেন। তাঁর মতে, "এক একটা সময় আসে যখন মারাত্মক, মরণপণ কোন কোন সংগ্রামের ওপর কারুর দেশের বা সভ্যতার ভবিষ্যৎ নির্ভর করে। চিন্তাশীল মন বা সংবেদনশীল হৃদয়ের অধিকারী যে কারুর পক্ষে তখন একান্ত উদাসীন কোন কাহিনীকারের ভূমিকা গ্রহণ করা যথার্থই অসম্ভব হয়ে পড়ে।"* কিন্তু এখানে যুক্তিযুক্ত একটি শর্ত আরোপ করা যায়। একথা সত্যি যে যাঁর চিন্তা করার ক্ষমতা আছে বা যাঁর হৃদয় সংবেদনশীল তাঁর পক্ষে আধুনিক সমাজে কোন গৃহযুদ্ধ চলতে থাকলে বিচ্ছিন্ন উদাসীনতা নিয়ে কেবলমাত্র পর্যবেক্ষণ করে যাওয়াটা অসম্ভব। যদি তাঁর দৃষ্টিভঙ্গি বুর্জোয়া সংস্কারগুলির দ্বারা সঙ্কীর্ণ হয়ে গিয়ে থাকে তাহলে তিনি "ব্যারিকেড" এর একদিকে অবস্থান করবেন। যদি সেইসব সংস্কার তাঁকে ছেয়ে না ফেলে, তাহলে তিনি থাকবেন "ব্যারিকেড" এর অপরদিকে। একথা সত্যি। কিন্তু বুর্জোয়াজির, বা অন্য কোন শ্রেণীর প্রতিটি সন্তানই যে চিন্তাশক্তির অধিকারী হবে, তা নাও হতে পারে। আবার যারাই চিন্তা করতে পারেন, তাদেরই হৃদয় সংবেদনশীল হতে হবে, এমন কোন কথা নেই। তাঁদের পক্ষে, এমন কি এখনও, কলাকৈবল্যবাদে দৃঢ় বিশ্বাসী থাকাটা অনেক সহজ। সামাজিক বা শ্রেণীস্বার্থের প্রতি উদাসীন থাকার সাথে এই বিশ্বাস বেশ সঙ্গতি রেখেই চলতে পারে। আর অন্য কোন সমাজব্যবস্থার চাইতে বুর্জোয়া সমাজব্যবস্থা এ জাতীয় ঔদাসীন্য সৃষ্টি করতে বেশি সক্ষম হয়ে থাকে। যখন স্বার্থপূর্ণ ব্যক্তিকেন্দ্রিকতার মহান আদর্শে দীক্ষিত হতে থাকে প্রত্যেকটি জেনারেশন, আর অদৃশ্যে সবার পেছনে সময়কে অনুসরণ করতে থাকে এক শয়তানী আত্মা, তখন একমাত্র আত্মকেন্দ্রিক এবং স্বীয়স্বার্থসচেতন, আত্মশ্লাঘাপূর্ণ ব্যক্তিদের আবির্ভাব খুবই স্বাভাবিক। আর এটাও খুবই সত্যি যে অন্য যে কোন সময়ের যে কোন সমাজের চাইতে

* ল্য বারিকেইদ ভূমিকা পৃ ; xxiv

আজকের বুর্জোয়া সমাজেই আমরা এ জাতীয় আত্মশ্লাঘাপূর্ণ ব্যক্তিদের সবচাইতে বেশি সাক্ষাৎ পাই। একজন তাত্ত্বিকের কথা এ প্রসঙ্গে অবশ্যই উল্লেখযোগ্য : মরিস বারেস।

তিনি বলেন "আমাদের নৈতিকতা, আমাদের ধর্ম, আমাদের জাতীয়তাবোধ, এ সব কিছু আজ ছিন্ন বিচ্ছিন্ন হয়ে গিয়েছে। তাদের থেকে আর নতুন কোন জীবনের পথ তৈরী করার নেই। আর যতক্ষণ না অব্দি আমাদের পথ প্রদর্শকরা নতুন করে সত্যকে প্রতিষ্ঠিত করতে পারছেন, ততক্ষণ অব্দি আমাদের একমাত্র বাস্তবকে আঁকড়ে ধরে রাখা ছাড়া কোন উপায় নেই। সেই নতুন বাস্তব হল আমাদের অস্মিতা।"

যখন কারুর চোখে সবকিছু "ছিন্নবিচ্ছিন্ন', তাঁর নিজের অস্মিতা ছাড়া, তখন আধুনিক সমাজের অন্তঃস্থলে ফুঁসে ওঠা ব্যাপক সংগ্রামের এক উদাসীন, নিরুত্তাপ কাহিনীকার হওয়া থেকে তাঁকে কোনকিছু বিরত করতে পারে না। কিন্তু, না। তা সত্ত্বেও কিছু থেকে যায়। যা তাঁর নিরুত্তাপের বাধা হয়ে দাঁড়ায়। তা হল সামাজিক স্বার্থ নিয়ে চিন্তাভাবনার অভাব, যা কিছুক্ষণ আগেই বারেসের উদ্ধৃতিতে দেওয়া হয়েছে। কোন ব্যক্তির যদি সমাজ অভ্যন্তরীণ সংঘাত বা সমাজ, দুয়ের কোনটিতে বিন্দুমাত্র আগ্রহ না থাকে তবে সামাজিক সংঘাতের কাহিনীকারের ভূমিকা তিনি গ্রহণ করতে যাবেন কেন? আন্দোলনের সঙ্গে সম্পর্কিত যে কোন কিছুই তাঁকে অসহনীয় রকমের ক্লান্ত করবে। আর তিনি যদি শিল্পী হন তাহলে তাঁর শিল্পকর্মে তিনি এইসব ঘটনার প্রতি বিন্দুমাত্রও ইঙ্গিত করবেন না। সেখানেও তাহলে তিনি একমাত্র বাস্তব—'তাঁর অস্মিতা' কে নিয়েই ব্যস্ত থাকবেন। এবং তাঁর অস্মিতাও যেহেতু একসময় ক্লান্ত হয়ে উঠতে পারে—কেননা তার তো অন্য কোন অনুষঙ্গ বা অনুচর নেই, একাএকা সে কতক্ষণ অস্তিত্ব বজায় রাখবে?—সেহেতু তিনি তখন তাঁর অস্মিতা বা অহংভাবকে তৃপ্ত করার জন্য তাকে তৈরী করে দেবেন এক কল্পনাশ্রয়ী জগৎ। সে জগৎ অতিপ্রাকৃত। এই তুচ্ছ পৃথিবী এবং তুচ্ছতর

পার্থিব আকাঙ্ক্ষা বা চাহিদার অনেক উর্দ্ধে। আজকালকার অনেক শিল্পী সাহিত্যিকই এটা করে থাকেন। যেমন, শ্রীমতি জিনাইদা হিপিয়ুস বলেন: "আমি মনে করি মানবপ্রকৃতির একটি স্বাভাবিক এবং সর্বাপেক্ষা প্রয়োজনীয় বিষয় হল পার্থনা। প্রার্থনা করে প্রত্যেকেই। প্রার্থনার চেষ্টা অন্তত করে। সচেতন ভাবেই হোক বা অবচেতন মনেই হোক। প্রতিটি মানুষই প্রার্থনা করে থাকে, সে প্রার্থনা যে আকারেই আসুক না কেন। কিংবা, যে দেবতার প্রতিই তা উচ্চারিত হোক না কেন। প্রার্থনাটি কোন রূপে আসবে তা নির্ভর করে প্রত্যেকের সক্ষমতা এবং প্রবণতার ওপর। কবিতা কিংবা বিশেষ করে কণ্ঠসঙ্গীত হল প্রার্থনার একাধিক আঙ্গিকের অন্যতম।*

"কণ্ঠসঙ্গীত"কে প্রার্থনার সঙ্গে এক করে দেখাটা সমস্ত দিক দিয়েই সমর্থনযোগ্য। কবিতার ইতিহাসে এমন অনেক সুদীর্ঘ কাল অতিক্রান্ত হয়েছে যখন কবিতার সঙ্গে প্রার্থনার বা উপাসনার কোন সংযোগ ছিল না। কিন্তু এ বিষয়ে আলোচনা নিরর্থক। একমাত্র যা দরকার তা হল পাঠকবর্গকে শ্রীমতী হিপিয়ুসের পরিভাষার সঙ্গে পরিচিত করে দেওয়া। কেননা তা না হলে পরবর্তী অনুচ্ছেদগুলি বোঝা তাদের পক্ষে কষ্টকর হতে পারে।

শ্রীমতী হিপিয়ুস বলেন: "আজ প্রত্যেকটি ব্যক্তি মানুষের অস্মিতা বা ইগো অন্যের অস্মিতা থেকে বিচ্ছিন্ন, নিঃসঙ্গ এবং পৃথক—অর্থাৎ একজনের অস্মিতা আরেকজনের কাছে দুর্বোধ্য এবং অপ্রয়োজনীয়। এর জন্য কি আমরা দায়ী? আমাদের প্রার্থনা, আমাদের কাব্য—হৃদয়ের ক্ষণিক পূর্ণতার এক প্রতিফলন—আমরা প্রত্যেকেই ভীষণভাবে এর প্রয়োজন বোধ করি! তাকে উপলব্ধি করি, মূল্যবান বলে জানি। কিন্তু আরেক জনের কাছে যার সযত্নে লালিত অস্মিতা পৃথক ও স্বতন্ত্র, তার কাছে আমার প্রার্থনা দুর্বোধ্য ও অপরিচিত। নিঃসঙ্গতার চেতনা মানুষকে আরো বেশি বিচ্ছিন্ন করে

* কালেক্টেডভার্স, মুখবন্ধ, পৃঃ iii

দিচ্ছে, আলাদা করে দিচ্ছে, বাধ্য করেছে তাকে তার হৃদয় অবরুদ্ধ করে ফেলতে। আমরা আমাদের নিজেদের প্রার্থনার জন্য লজ্জিত বোধ করি। আর তা জেনেও আমরা তার মধ্যে অন্য কারুর সাথে সম্পূর্ণ অবগাহন করতে পারি না। আমরা খুব অস্ফুটে উচ্চারণ করি আমাদের প্রার্থনা। তাকে রচনা করি। সামান্যতম ইঙ্গিতের মধ্য দিয়ে যা একমাত্র আমাদেরই কাছে বোধগম্য।"*

ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য যখন এতটাই চূড়ান্ত পর্যায়ে এসে পৌঁছায় তখন শ্রীমতী হিপিয়ুসের কথাই যথার্থ বলে প্রতীয়মান হয়। তাঁর ভাষায়, "প্রার্থনার [অর্থাৎ, কবিতার—লেখক] সাহায্যে প্রার্থনাকালীন অন্তপ্রেরণায় [অর্থাৎ, কাব্যিকতায়—লেখক] বিভিন্ন সম্প্রদায়ের সঙ্গে সংযোগ সাধনের আর কোন সম্ভাবনা নেই। কিন্তু সাধারণভাবে কাব্য ও শিল্পের ওপর তা ক্ষতিকর এক প্রতিফলন না ফেলে পারেনা। এবং কাব্য ও শিল্প অন্যতম প্রধান গণমাধ্যম।"

বাইবেলের জিহোভা ঠিকই বলেছিলেন যে মানুষের একাকীত্ব ব্যাপারটা খুব একটা বাঞ্ছনীয় নয়। শ্রীমতী হিপিয়ুস তা আরো পরিষ্কার করে দেন। তাঁর একটি কবিতায় পাই :

"সে পথ নির্দয়, যে পথে আমি চলে যাব।
বহুদূর গিয়ে সে পথের শেষ মৃত্যুতে।
কিন্তু আমি নিজেকে নিজের ঈশ্বর ভেবে ভালবাসি।
সেই ভালবাসাই মুক্তি দেবে আমার আত্মাকে।"

এতে আমাদের মনে সন্দেহ জাগতেই পারে। নিজেকে কে ঈশ্বর জ্ঞানে ভালবাসে ? একমাত্র সেই ব্যক্তি যার অস্মিতা-অহঙ্কার সীমাহীন। এবং এ জাতীয় ব্যক্তির পক্ষে অন্যের আত্মার মুক্তি আনা কখনই সম্ভব নয়। কিন্তু

* কালেক্টেড ভার্স, মুখবন্ধ, পৃঃ iii

শ্রীমতী হিপিয়ুস এবং অন্যান্য যাঁরা তাঁর মত নিজেদের ঈশ্বরজ্ঞানে ভালবাসেন তাঁদের আত্মা মুক্তি পাবে নাকি তা প্রশ্ন নয়। প্রশ্ন হল এই যে, যে সব কবিরা নিজেদের ঈশ্বরের তুল্য মনে করে আত্মপ্রেমে মগ্ন থাকেন, তাঁদের পক্ষে চারদিকের সমাজে কি ঘটে চলেছে সে সম্বন্ধে কোন ঔৎসুক্য বজায় রাখা সম্ভব নয়। তাঁদের উচ্চাশা, ভীষণ অস্পষ্ট হতে বাধ্য। "এ সং" নামের কবিতাটিতে শ্রীমতী হিপিয়ুস বলেন :

> হায়, দুঃখ আমার মধ্যে জাগায় উন্মাদনা। আমি মরে যাই, আমি মরে যাই।
>
> এ কিসের স্বপ্ন আমি জানিনা—আমি তা উপভোগ করি, উপভোগ করি।
>
> কোনখান থেকে উঠে এল এই কামনা, আমি জানিনা কোনখান থেকে।
>
> আমার হৃদয় তাও চায়, একটি অলৌকিক কিছু ঘটে যাক, কিছু ঘটে যাক।
>
> ওঃ, এমন কিছু একটা আসুক যা কখনও হতে পারে না, হতে পারে না।
>
> ঠাণ্ডা, ফ্যাকাশে আকাশ আমাকে বিস্ময়ের প্রতিশ্রুতি দেয়; আমাকে।
>
> চোখের জল ছাড়াই তবুও আমি সেই ভেঙ্গে যাওয়া শব্দটির জন্য বিলাপ করি, সেই ভেঙ্গে যাওয়া শব্দটির জন্য।
>
> আমাকে তাই দাও- যা এই পৃথিবীতে নেই,
>
> এ পৃথিবীতে নেই, হে ভগবান!

গোটা ব্যাপারটার বেশ পরিষ্কার একটা ছবি এতে পাওয়া যায়। যে ব্যক্তি নিজেকে "ঈশ্বরজ্ঞানে ভালবাসেন," এবং অন্যান্যদের থেকে সব যোগাযোগ হারিয়ে ফেলেন, তাঁর কাছে "অলৌকিক কিছু ঘটে যাবার"

আকাঙ্ক্ষা আর "যা এই পৃথিবীতে নেই" তার জন্য আসক্তি ছাড়া অন্য কিছুর প্রত্যাশা করা যায় না। কেননা পৃথিবীতে যা আছে তা তাঁকে কখনও উৎসাহিত করে তোলে না। সের্গেয়েভ ৎসেনস্কি'র লেফটেন্যান্ট বাবায়েভ[২৯] বলেন "শিল্প হল রক্তশূন্যতার ফল।" এই দার্শনিক ব্যক্তিটি খুব ভয়ঙ্কর ভুল করে থাকবেন যদি তিনি ভেবে থাকেন যে সব শিল্পই রক্তশূন্যতার ফল। কিন্তু একথা অবশ্যই অস্বীকার করা যায় না যে, "যা এই পৃথিবীতে নেই" তার জন্য যে শিল্প আকুতি প্রকাশ করে তা এক বিশেষ ধরনের রক্তশূন্যতারই ফল। সামাজিক সম্পর্কাবলীর সামগ্রিক নিয়মের অবক্ষয়ের বহিঃপ্রকাশ এই শিল্প। সেইজন্য এর খুব সঠিক নামকরণই হয়েছে—অবক্ষয়ী শিল্প।

একথা অবশ্যই সত্যি যে, যে সামাজিক ব্যবস্থার অবক্ষয় এই শিল্প দেখাতে চাইছে, সেই ব্যবস্থা অর্থাৎ ধনতান্ত্রিক ব্যবস্থার, আমাদের দেশে অদূর ভবিষ্যতে অবক্ষয়ের দিকে এগিয়ে যাবার কোন সম্ভাবনাই নেই। রাশিয়াতে পুরনো ব্যবস্থাকে ধনতন্ত্র এখনও পুরোপুরি হটিয়ে দিতে পারেনি; কিন্তু প্রথম পীটারের কাল থেকে রুশী সাহিত্য পশ্চিম ইউরোপের সাহিত্য দ্বারা বিশেষভাবে প্রভাবিত হয়েছে। রুশী সাহিত্যে এতএব প্রয়াশই কিছু ঝোঁক দেখা যায় যা পশ্চিম ইউরোপীয় সমাজ সম্পর্ক ভিত্তিক যার সাথে তুলনামূলকভাবে অনেক পিছিয়ে থাকা পুরনো রুশীব্যবস্থার যোগাযোগটা খুবই ক্ষীণ।

একটা সময় ছিল যখন আমাদের কতিপয় অভিজাত ব্যক্তির এনসাই ক্লোপিডিটদের[৩০] *মতবাদের ওপর ভয়ানক আসক্তি ছিল। যেমত হয়েছিল ফ্রান্সের অভিজাতবর্গের বিরুদ্ধে বুর্জোয়া মধ্যবিত্ত সম্প্রদায়ের সংগ্রামের শেষ ভাগে। এখন এমন একটা সময় এসেছে যখন আমাদের "বুদ্ধিজীবী"দের অনেকেই পশ্চিম ইউরোপীয় বুর্জোয়াজির অবক্ষয়কালীন সামাজিক, দার্শনিক

* উদাহরণস্বরূপ বলা যায়, হেলভেটিয়াসের লেখা "ত্য লোম" প্রকাশিত হয় হেগ-এ, ১৭৭২ সালে, জনৈক প্রিন্স গোলিৎসিন কর্তৃক।

এবং নান্দনিক তত্ত্বের ওপর প্রগাঢ় আসক্তি পোষণ করেন। এই মোহ আমাদের নিজস্ব সামাজিক অগ্রগতির সার্বিক চিত্রটি পূর্বেই ধারণা করে নেয়, যেমত নিয়েছিল এনসাইক্লোপিডিস্টদের মতবাদের জন্য অষ্টাদশ শতাব্দীর লোকজনের মোহাচ্ছন্নতা।*

কিন্তু আভ্যন্তরীণ কারণের ফলে রুশ দেশে অবক্ষয়ের আবির্ভাবের কোন যথাযথ ব্যাখ্যা দেওয়া না গেলেও তাতে আসল ঘটনাক্রমের কোন হেরফের ঘটে না। এ সেই "রক্তাল্পতার"ই ফসল যা পশ্চিম ইউরোপের ইদানীন্তন কালের সবচাইতে প্রভাবশালী শ্রেণীটির অবক্ষয়ের সঙ্গে এসে হাজির হয়। এবং পশ্চিমী দেশগুলি থেকে আমাদের দেশে এলেও তারা মূলতঃ স্বভূমে যা ছিল তাই আছে।

শ্রীমতী হিপিয়ুস হয়তো বলবেন যে ভালভাবে চিন্তা না করেই অবাধে আমি বলে দিচ্ছি, তিনি তাঁর সমসাময়িক সামাজিক সমস্যাগুলি সম্বন্ধে একেবারেই উদাসীন। কিন্তু প্রথমত, তাঁর প্রতি আমি কোন অভিযোগই করছিনা। আমি কেবলমাত্র তাঁর কাব্যিক ভাবোচ্ছ্বাসগুলিকেই উদ্ধৃত করে

*ফরাসী এনসাইক্লোপিডিস্টদের প্রতি রুশী অভিজাতদের মোহাচ্ছন্নতা বা আসক্তির কোন ব্যবহারিক ফলাফল ছিল না। যাই হোক, এর একটা উপযোগিতা ছিল। কিছু অভিজাত মস্তিষ্ককে অন্তত তা তৎকালীন কিছু অভিজাতোচিত সংস্কার মুক্ত করতে পেরেছিল। আরেকদিকে, অবক্ষয়ী বুর্জোয়াজির দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গি এবং নান্দনিক রুচির প্রতি আমাদের বর্তমান বুদ্ধিজীবীদের মোহ হল ক্ষতিকর। কেননা, এতে তাঁদের "বুদ্ধিজীবী" চিন্তাভাবনায় বুর্জোয়া সংস্কারের অনুপ্রবেশ ঘটে। আর পৃথক ও স্বতন্ত্রভাবে বুর্জোয়া সংস্কারের জন্ম দিতে গেলে যে সামাজিক বিকাশের দরকার, ইদানীন্তন রুশী আবহাওয়া তার থেকে এখনও অনেক দূরে। যেসব রুশীরা সর্বহারার আন্দোলনের প্রতি সহানুভূতিশীল তাঁদেরও অনেকের মধ্যে এইসব সংস্কার আক্রমণ চালিয়েছে। ফলস্বরূপ তাঁদের মধ্যে সমাজতান্ত্রিকতা ও বুর্জোয়াজির অবক্ষয়ের মধ্যেই যার জন্ম, সেই আধুনিকতার এক অদ্ভুত সংমিশ্রণ ঘটেছে; এই বিভ্রান্তির থেকে যে ক্ষতি আসে তার পরিমাণ খুব সামান্য নয়;

তাদের তাৎপর্য বুঝিয়ে দিচ্ছি। এই আবেগোচ্ছ্বাসগুলিকে আমি ঠিকমত অনুধাবন করতে পেরেছি কিনা তা বিচার করবার ভার পাঠকের। দ্বিতীয়ত, আমি অবশ্যই জানি যে আজকাল শ্রীমতী হিপিয়ুস এমনকি সামাজিক আন্দোলনের ওপর লেখালেখির থেকেও বিমুখ নন। উদাহরণস্বরূপ বলা যায়, দ্‌মিত্রি মেরেঝকোভস্কি এবং দ্‌মিত্রি ফিলোসোফভ-এর সঙ্গে একসঙ্গে তিনি যে বইটি লিখেছিলেন, যা জার্মানীতে ১৯০৮ সালে মুদ্রিত হয়েছিল, তাতে রুশ সামাজিক আন্দোলনের প্রতি তাঁর ঔৎসুক্যের যথেষ্ট প্রমাণ বিধৃত। কিন্তু বইটির ভূমিকাটি একবার পড়লেই বোঝা যায় লেখকদের কি তীব্র আকাঙ্ক্ষা সেই বস্তুটিকে পেতে "যা তারা জানেনওনা কি।" ভূমিকায় বলা হয়েছে রুশ বিপ্লবের কীর্তিকাহিনীর সঙ্গে ইউরোপ পরিচিত। কিন্তু সে পরিচিত নয় রুশ বিপ্লবের আত্মার সঙ্গে। এবং সম্ভবত রুশ বিপ্লবের আত্মার সঙ্গে ইউরোপকে পরিচিত করিয়ে দিতে গিয়েই বলা হয়ঃ "আমরা বাহ্যিক দৃষ্টিতে তোমাদের মত—বাঁহাত যেরকম দেখতে ডান হাতের মতই।······আমরা তোমাদের একদম সমান স্তরেই, কেবল উল্টোদিক দিয়ে······কান্ট হয়তো বলতেন, তুরীয়বাদে (transcendentalism) আমাদের সত্তার অবস্থান, তোমাদের প্রপঞ্চবাদে (Phenomenalism)। নীটশে বলতেন, তোমাদের শাসন করেন অ্যাপোলো, আমাদের ডাইওনিসাস। নরমপন্থায় তৈরী তোমাদের প্রতিভা। আমাদের আবেগপ্রবণতায়। তোমরা সময়মত নিজেদের সংযত করতে পার। যদি তোমরা কোন প্রাচীরের দিকে হেঁটে যাও তবে একটা সময় হয় তোমরা থেমে যাও, নয়তো একদিক দিয়ে ঘুরে যাও। আমরা যাই হোক না কেন, এগিয়ে যেতে থাকি—যতক্ষণ না তাতে মাথা ঠুকে যায়। আমাদের পক্ষে কোন যাত্রা শুরু করা সহজ নয়, কিন্তু একবার পথ চলা শুরু হলে আমরা থামতে পারিনা। আমরা হাঁটিনা, দৌড়াই। আমরা দৌড়াইনা, উড়ে যাই। আমরা উড়ে যাইনা, নীচের দিকে ঝাঁপ দেই। তোমরা মধ্যপন্থাকে পছন্দ কর, আমরা সবকিছুরই চূড়ান্তটা দেখতে আগ্রহী। তোমরা আইনানুগ হতে

ভালবাস। আমাদের কাছে আইন বলে কিছু নেই। তোমরা মানসিক সমতা ও স্থৈর্য বজায় রাখতে সচেষ্ট। আমরা সবসময়ই অধৈর্য সেটিকে দূরে সরিয়ে দিতে। তোমরা বর্তমানের রাজতন্ত্রের অধিকারী হতে ভালবাস। আমরা খুঁজি ভবিষ্যতের রাজতন্ত্রের একচ্ছত্র আধিপত্য। শেষতম বিশ্লেষণে, যে স্বাধীনতা তোমরা রক্ষা করতে পার তার চাইতেও অনেক ওপরে দাম দিয়ে থাক তোমরা শাসক কর্তৃপক্ষকে। অপরদিকে আমরা যখন এমনকি দাসত্বের শৃঙ্খলে বদ্ধ, তখনও মনেপ্রাণে বিদ্রোহী এবং নৈরাজ্যতন্ত্রী। যুক্তিবাদ এবং আবেগ আমাদের সবকিছুকে অস্বীকার করার চূড়ান্ত সীমায় ঠেলে নিয়ে গিয়েছে। কিন্তু তা সত্ত্বেও সত্তা ও বোধের গভীরতম গভীরে আমরা অতিন্দ্রীয়বাদী।''*

রুশ বিপ্লব যেরকম নিশ্চিত, সেই শাসনতন্ত্রটি সেই একই রকম নিশ্চিত, যে শাসনতন্ত্রের বিরুদ্ধে সেই বিপ্লবের অভিযান। একথাও ইউরোপীয়রা জানতে পেরেছে। আরো জেনেছে, বিপ্লবের সচেতন, অভিজ্ঞতাবাদী লক্ষ্য যদি হয় সমাজতন্ত্র, তাহলে নৈরাজ্য হল তার অবচেতন, অতিন্দ্রীয়বাদী লক্ষ্য।** উপসংহারে লেখকরা ঘোষণা করেছেন যে তাঁরা ইউরোপীয় বুর্জোয়াদের উদ্দেশে এ কথাগুলি বলেননি। তাহলে কাদের বলা হল? পাঠকদের? সর্বহারাদের? না, তা ভাবলে ভুল হবে। বলা হয়েছে "একমাত্র সার্বজনীন সংস্কৃতির ব্যক্তিবর্গকে, তাঁদেরকে যাঁরা নীটশের মতাবলম্বী হয়ে বলেন, শীতল রাক্ষসদের শীতলতম হল রাষ্ট্র।'' ইত্যাদি*** এত উদ্ধৃতি দেবার কারণ নিছক তর্কের অবতারণা করা নয়। সাধারণভাবে বলতে গেলে আমি তর্কের মধ্যে যাচ্ছি না।

* দমিত্রি মেরেঝকোভস্কি, জিনাইদা হিপিয়ুস দমিত্রি ফিলোসোফফ, ড্যাব্ জার উণ্ডডাই রেভল্যুশন, ম্যুনিখ, কে পাইপার অ্যাণ্ড কোং, ১৯০৮, পৃঃ ১—২

** ঐ, পৃঃ ৫

*** ঐ, পৃঃ ৬

আমি কেবলমাত্র কিছু বিশেষ সামাজিক পরিপ্রেক্ষিতে বিশেষ মানসিক প্রতিক্রিয়ার চরিত্রনির্ণয় এবং ব্যাখ্যাদান করতে চাইছি। এইমাত্র যা যা উদ্ধৃত করলাম, আমার মনে হয়, তাতে যথেষ্ট ভালভাবে বোঝা যাবে, শেষ অব্দি শ্রীমতী হিপিয়ুস সামাজিক সমস্যাবলী সম্পর্কে উৎসাহী হলেও, কিছুক্ষণ আগের হিপিয়ুসের সঙ্গে তাঁর কোন পার্থক্য নেই। কোন পার্থক্য নেই সেই অবক্ষয়ী ভয়ানক ব্যক্তি স্বাতন্ত্র্যবাদী মহিলাটির থেকে যিনি একমাত্র বাস্তব সমাজজীবনে কোন যথাযথ উৎসাহ নেই বলে অলৌকিক কিছু ঘটে যাবার প্রত্যাশায় প্রত্যাশী হয়ে থাকেন। পাঠকবর্গ নিশ্চয়ই ভুলে যাননি, কিছু আগেই উদ্ধৃত ল্যকোঁৎ ছ লিসলের কথা—যাদের কোন বাস্তব পৃথিবী নেই, কবিতা তাদের এক অদ্ভুত আদর্শ পৃথিবী তৈরী করে দেয়। আর চারদিকের মানুষজনের সঙ্গে কোন ব্যক্তির আত্মিক মিলন যখন শেষ হয়ে যায় তখন তাঁর আদর্শের জীবনও মাটির সঙ্গে সব সম্পর্ক হারিয়ে ফেলে। তাঁর কল্পনা তখন তাকে স্বর্গ অভিমুখে নিয়ে যায়। কিংবা তখনই তিনি অতিন্দ্রীয়বাদী হয়ে যান। শ্রীমতী হিপিয়ুসের রন্ধ্রে রন্ধ্রে পরিব্যাপ্ত অতিন্দ্রীয়বাদ। তাই সামাজিক সমস্যাগুলি সম্বন্ধে তাঁর ঔৎসুক্য অনুপস্থিত।*

কিন্তু তিনি এবং তাঁর সহকর্মীরা একটা ভুল করেছিলেন। তাঁরা ভেবেছিলেন, "অলৌকিক" কিছুর জন্য আকাঙ্ক্ষা এবং "একটি বিজ্ঞান হিসেবে" "রাজনীতি"কে অতীন্দ্রিয়ভাবে অস্বীকার করাটা রুশী অবক্ষয়ীদের কাছে খুব

* মেরেঝকোভস্কি, হিপিয়ুস এবং ফিলোসোফভ তাঁদের জার্মান বইটিতে একবারও তাঁদের প্রতি লক্ষ্যিত "অবক্ষয়ী" নামটিকে প্রত্যাখ্যান করেননি। তাঁরা কেবলমাত্র গোটা ইউরোপকে সবিনয়ে এই কথাটি জানিয়ে দেওয়াতেই রত ছিলেন যে, রুশ অবক্ষয়ীরা "বিশ্বসংস্কৃতির সর্বোচ্চ শিখরে পৌঁছে গিয়েছেন।"

ড্যর্ জার উণ্ড ডাই রেভল্যুশন, ম্যুনিখ, পৃঃ—১৫১

অদ্ভুত, অজানা একটা ব্যাপার ছিল।* "প্রমত্ত" রুশদেশের আগে "সংযমী" পাশ্চাত্য এমন লোকের জন্ম দিয়েছে যাঁরা অযৌক্তিক আকাঙ্ক্ষার নামে যুক্তির বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করেন। প্রিবিজ্রুসকির লেখায় এরিক ফ্যাক চরিত্রটি[৩২] সোশ্যাল ডেমোক্রাটদের এবং "জন হেনরি ম্যাকে'র মত ড্রইং-রুম নৈরাজ্যবাদীদের" নিন্দা করেন একমাত্র একটি কারণে। এরিক ফ্যাকের মতে এরা যুক্তিকে খুব বেশি প্রাধান্য দিয়ে থাকেন।

এই অ-রুশী অবক্ষয়ী ব্যক্তিটি ঘোষণা করেন, "এরা সবাই শান্তিপূর্ণ বিপ্লবের বাণী প্রচার করেন। একটা ঘোড়ার গাড়ির চলমান অবস্থায় তার ভাঙা চাকাটিকে পাল্টানোর মতই হাস্যকর ব্যাপার। তাঁদের এই অন্ধবিশ্বাসী অবয়ব ভয়াবহ রকমের মূর্খসুলভ, কারণ তা ভীষণভাবে যৌক্তিক। যুক্তি সেখানে সবশক্তিমান।

কিন্তু আজ অবধি যুক্তিতে কি কাজ হয়েছে? যা কিছু হয়েছে, তার

*তার অতিন্দ্রীয় নৈরাজ্যবাদ অবশ্যই কাউকে ভীত করে তুলবেনা। নৈরাজ্যবাদ হল সাধারণত বুর্জোয়া ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবাদের একটি চূড়ান্ত অবরোহী অনুমান। এই কারণেই আমরা একাধিক অবক্ষয়কালীন বুর্জোয়া তাত্ত্বিকের নৈরাজ্যবাদের প্রতি সহানুভূতিশীল হতে দেখি। একইভাবে মরিস বারেসও নৈরাজ্যবাদের প্রতি সহানুভূতি দেখান তাঁর বিকাশের এমন একসময়ে যখন তিনি অস্মিতা ছাড়া অন্য কোন বাস্তবকে চিনতেন না। সম্ভবত এই মুহূর্তে নৈরাজ্যবাদের প্রতি তাঁর আর কোন সচেতন সহানুভূতি নেই। কেননা তাঁর চিন্তায় ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবাদের জাঁকাল ও কৃত্রিম, তবস্তু যে বিস্ফোরক রূপটি ছিল তার দিন শেষ হয়ে গিয়েছে বহুদিন আগেই। "প্রকৃত সত্য হয়েছে "বিধ্বস্ত' —এই ছিল তাঁর পূর্বের ধারণা। এখন আবার সেই সত্য "পুনর্জন্ম" লাভ করেছে। পুনর্জন্মের গোটা ধারাটিই হল এই যে, বারেস সর্বাপেক্ষা অশ্লীল জাতীয়তাবাদের প্রতিক্রিয়াশীল দৃষ্টিভঙ্গিটিই গ্রহণ করেছেন। আর তা মোটেই আশ্চর্যজনক নয়। চূড়ান্ত বুর্জোয়া ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবাদের থেকে সর্বাপেক্ষা প্রতিক্রিয়াশীল "সত্যগুলির' দিকে এ হল এক পদক্ষেপমাত্র। শ্রীমতী হিপিয়ুস এবং মেরেঝকোভস্কি ও ফিলোসোফভের এইদিকে চিন্তা করাটা উচিত।

মূলে আছে মূর্খতা কিংবা অর্থহীন দৈব ঘটনা।"

ফ্যকের মুখে "মূর্খতা" বা "অর্থহীন দৈব ঘটনা"র উল্লেখ হুবহু শ্রীমতী হিপিয়ুস, মেরেঝকোভস্কি ও ফিলোসোফভের জার্মান বইটিতে উল্লেখিত "অলৌকিক" শব্দটির সমার্থক। উভয় পক্ষেই মৌলিক চিন্তাটি এক। কেবল শব্দ প্রয়োগ ভিন্ন।

এর মূলে কিন্তু বর্তমান বুর্জোয়া বুদ্ধিজীবীদের এক বৃহদংশের চূড়ান্ত ভাববাদিতা। যখন এক ব্যক্তি বিশ্বাস করেন যে তাঁর নিজস্ব অস্মিতাই "একমাত্র বাস্তব," তখন তাঁর অস্মিতার সঙ্গে বহির্জগতের কোন বস্তুবাদী, "যৌক্তিক" অর্থাৎ বিচারবুদ্ধিসম্পন্ন সম্পর্ক বা যোগাযোগ তিনি স্বীকার করে নিতে পারেন না। তাঁর কাছে বহির্জগৎ হয় পুরোপুরি অবাস্তব, অথবা কেবলমাত্র অংশত বাস্তব। এবং অংশত বাস্তবও একমাত্র ততক্ষণই যতক্ষণ তার অস্তিত্ব নির্ভর করে একমাত্র খাঁটি বাস্তব, অর্থাৎ তাঁর অস্মিতার ওপর।

দার্শনিক ধ্যান ধারণার ওপর যদি এহেন কোন ব্যক্তির পছন্দ থাকে, তিনি বলবেন, আমাদের অস্মিতা যখন নিজের হাতে বহির্জগতটিকে তৈরী করে নেয়, তখন নিজস্ব যুক্তিবোধের অন্তত সামান্যতম একটু অংশও তা বহির্জগতের ওপর আরোপ করে। একজন দার্শনিক তাঁর যুক্তিবোধের প্রতিপত্তিকে কোন না কোন কারণে, যেমন ধরা যাক, ধর্মের কারণে, খর্ব করতে পারেন।* কিন্তু যুক্তির বিরুদ্ধে সর্বাত্মক বিদ্রোহ তিনি কখন করেন না। কোন ব্যক্তি যদি বিশ্বাস করেন তাঁর অস্মিতা বা অহংই হল একমাত্র বাস্তব, তাহলে তিনি দার্শনিক ধ্যান ধারণার যোগ্য নন। তাঁর অহং কিভাবে বহির্জগৎকে তৈরী

---

* ধর্মের খাতিরে যুক্তিবোধের নিয়ন্ত্রণের অন্যতম উদাহরণ কান্ট: "অতএব, আমি বিশ্বাসকে জায়গা ছেড়ে দেবার জন্য জ্ঞানকে নির্বাসিত করব।"

—ক্রিটিক ড্যব্ রাইনেন ভ্যেরনুন্ফট্, দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকা, পৃঃ-২৬, লিপিজগ, ফিলিপ রিক্ল্যাম, দ্বিতীয় ও উন্নীত সংস্করণ।

করে নিচ্ছে সে সম্বন্ধে মাথাই ঘামাতে চাননা তিনি।

সেক্ষেত্রে তিনি বহির্জগতে সামান্যতম যুক্তিবোধকেও স্বীয়স্কন্ধে বহন করতে ঝুঁকবেন না। বরং উল্টোটাই ঘটবে। গোটা পৃথিবীকেই তাঁর মনে হবে "অর্থহীন দৈব ঘটনা" জাতীয় কোনকিছুর ফলশ্রুতি। আর তিনি যদি কখনো কোন বড় সামাজিক আন্দোলনের প্রতি সহানুভূতি বোধ করে ফেলেন তাহলে তিনিও ফ্যাকের মত অবশ্যই বলবেন, তার সাফল্য সামাজিক বিকাশের ও অগ্রগতির স্বাভাবিক গতিবিধির ওপর নির্ভর করেনা, নির্ভর করে মানুষের "নির্বুদ্ধিতার" ওপর, অথবা—"অর্থহীন ঐতিহাসিক কোন দৈব ঘটনার" ওপর। কিন্তু আমি আগেই বলেছি, রুশী মুক্তি আন্দোলনের প্রতি হিপিয়ুস ও তাঁর দুই সহলেখক যে অতিন্দ্রীয় দৃষ্টিভঙ্গি পোষণ করতেন তার সাথে মূলত এর কোন তফাৎ নেই। ফ্যাকের দৃষ্টিভঙ্গি অনুযায়ী মহৎ ঐতিহাসিক ঘটনাগুলির কারণসমূহ "অর্থহীন"। রুশীদের স্বাধীনতাপ্রেমী উচ্চাকাঙ্ক্ষার অতুলনীয় তীব্রতা দিয়ে ইউরোপকে কাঁপিয়ে দিতে উত্তেজিত বোধ করলেও উল্লিখিত জার্মান বইটির লেখকরা সম্পূর্ণত অবক্ষয়ী। তাঁদের একমাত্র তার প্রতি সহানুভূতি, "যা কখনও হতে পারে না, / হতে পারে না।" অন্যভাবে বলা যায় বাস্তবে যা ঘটছে তার প্রতি সহানুভূতিশীল হতে এঁরা অক্ষম। অতএব শ্রীমতী হিপিয়ুসের কাব্যিক ভাবোচ্ছ্বাস থেকে আমি যে সিদ্ধান্ত টেনেছি, এঁদের অতিন্দ্রীয় নৈরাজ্যবাদিতা তার সত্যতাকে কোনমতেই দুর্বল করে দিতে পারে না।

বক্তব্যের এই স্থানে এসে আমার পক্ষে কোন বাধা নিষেধের মধ্যে চিন্তা করা উচিত নয়। ১৮৪৮-৪৯ সালের ঘটনাবলী ফরাসী রোম্যান্টিসিস্টদের ওপর যে প্রভাব ফেলেছিল; ১৯০৫-০৬ সালের ঘটনাবলীও ঠিক একই রকম জোরালো প্রভাব ফেলেছিল রুশী অবক্ষয়ীদের ওপর। ১৯০৫-০৬ সালের ঘটনাবলী রুশ অবক্ষয়ীদের মধ্যে সমাজজীবন সম্বন্ধে এক উৎসাহ, ঔৎসুক্য জাগ্রত করে তুলেছিল। কিন্তু রোম্যান্টিসিস্টদের মেজাজের সঙ্গে এ ঔৎসুক্য

যে পরিমাণে খাপ খেয়েছিল, তার চাইতে অনেক কম খাপ খেয়েছিল রুশ অবক্ষয়ীদের মেজাজের সঙ্গে। কাজেই এর স্থায়িত্ব ছিল স্বল্পতর মেয়াদের। এবং একে খুব গুরুত্বসহকারে গ্রহণ করার কোন অর্থ হয়না।

আসুন এবার আধুনিক শিল্পকলায় ফিরে যাওয়া যাক। কোন ব্যক্তির কাছে যখন তার স্ব অহংই একমাত্র বাস্তব হয়ে দাঁড়ায়, তখন শ্রীমতী হিপিয়ুসের মত তিনি "নিজেকে ঈশ্বর জ্ঞানে ভালবাসেন।" এ ব্যাপারটা খুব সহজবোধ্য এবং অবশ্যম্ভাবীও বটে। এবং, "নিজেকে ঈশ্বরজ্ঞানে ভালবাসলে" সেই ব্যক্তি তার শিল্পসৃষ্টিতেও কেবল নিজেকে নিয়েই ব্যস্ত থাকবেন। বহির্জগৎ তাকে ততটাই নাড়া দেবে, যতটা তা কোন না কোনভাবে তার "একমাত্র বাস্তবকে" তাঁর মহামূল্যবান অস্মিতাকে প্রভাবিত করে। স্যুডেরমানের সবচাইতে আকর্ষণীয় নাটক ডাস ব্লুমেনবুট-এর দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে ব্যারনেস এরফ্লিঙ্গেন তাঁর কন্যা থিয়াকে বলেন: "আমাদের শ্রেণীর লোকেরা এই পৃথিবীর সবকিছুকে একটা খুব সুন্দর বিস্তৃত দৃশ্যে (প্যানোরামা) রূপান্তরিত করার জন্য বেঁচে থাকে। এই দৃশ্য আমাদের সামনে দিয়ে ছবির মত চলে যেতে থাকে। অন্ততঃ, মনে হয় তা চলে যেতে থাকে। কেননা, বস্তুত আমরাই চলমান, পৃথিবীর বস্তুসমূহ চলমান নয়। একথা নিশ্চিত। আর তার চাইতেও বড় কথা, আমাদের কোন নির্ভরের দরকার নেই।" ব্যারনেস এরফ্লিঙ্গেনের শ্রেণীর লোকজনের জীবনের উদ্দেশ্য এই কথা কয়টিতে খুব ভালভাবে প্রকাশিত। তাঁরা দৃঢ় বিশ্বাসেই বারেসের কথার পুনরাবৃত্তি করতে পারেন "আমাদের অস্মিতাই আমাদের একমাত্র বাস্তব।" কিন্তু যেসব ব্যক্তিরা জীবনের এই উদ্দেশ্য জেনেই বসে থাকেন, তাঁরা শিল্পকে দেখেন এক অলঙ্কার হিসেবে। পার্থিব যে দৃশ্য চলে যেতে থাকে বলে "মনে হয়" তাকে এই শিল্প কেবলমাত্র অলঙ্কৃতই করে। এবং এক্ষেত্রেও তাঁরা চেষ্টা করেন কোন কিছুর ওপর নির্ভর না করে চলতে। শিল্পকর্মে তাঁরা হয় বিষয়কে পুরোপুরি অস্বীকার করেন, অথবা তাকে নিয়ে আসেন তাঁদের চূড়ান্ত ভাববাদিতার অস্থির

খামখেয়ালী চাহিদার অধীনে।

চিত্রকলার দিকে ফেরা যেতে পারে। ইমপ্রেশনিস্টরা তাঁদের কাজের মধ্যেই বিষয় বস্তুর প্রতি চরম ঔদাসীন্য দেখিয়ে গিয়েছেন। অন্যতম প্রধান এক ইমপ্রেশনিস্টের বক্তব্যে তাঁদের চিন্তাভাবনার সারবস্তু প্রকাশ পায়। তাঁর মতে "ছবির প্রধান চরিত্র হল আলো।" কিন্তু আলোর অনুভূতি কেবল একটি অনুভূতিই মাত্র অর্থাৎ, তা অনুভূতি থাকাকালীন আবেগও নয়, চিন্তাও নয়। কোন শিল্পী অনুভূতির জগতেই কেবলমাত্র তাঁর দৃষ্টি সীমাবদ্ধ রাখলে তিনি আবেগ ও মনন সম্বন্ধে উদাসীন হয়ে পড়েন। তিনি একটি অত্যন্ত চমৎকার নিসর্গদৃশ্য আঁকতে পারেন। এবং ইম্প্রেশনিস্টরা সত্যি সত্যিই অনেক সুন্দর নিসর্গদৃশ্য এঁকেও ছিলেন। কিন্তু নিসর্গদৃশ্যই চিত্রকলার শেষ কথা নয়।*

লিওনার্দো দ ভিঞ্চির লাস্ট সাপার নামক বিখ্যাত ফ্রেস্‌কোটিতে আলোই কি একমাত্র মুখ্য ভূমিকা পালন করছে? আমরা জানি, ছবিতে বিধৃত শিশুর

* প্রথমদিককার ইম্প্রেশনিস্টদের অনেকেই ছিলেন উচ্চ প্রতিভার অধিকারী। কিন্তু উল্লেখযোগ্য যে, এই সব প্রতিভাবানদের মধ্যে কোন প্রথমশ্রেণীর প্রতিকৃতি শিল্পী ছিলেন না। কারণ বুঝতে খুব অসুবিধা হয় না। প্রতিকৃতি শিল্পে আলোই মুখ্য চরিত্র হতে পারে না। তদুপরি প্রখ্যাত ইম্প্রেশনিস্ট শিল্পীদের নিসর্গদৃশ্যগুলি একটি কারণেই ভাল—তাদের কাজ আবেগসহ আলোর খামখেয়ালী বহুমুখী ব্যবহারকে (এফেক্ট) প্রকাশ করে। কিন্তু তাদের মধ্যে "মেজাজ" ("মুড") খুব সামান্যই। ফয়েরবাখ খুব সুন্দরভাবে বুঝিয়েছিলেন: "সুসঙ্গতভাবে বোধের গসপেল পাঠ করা মানেই হল চিন্তা করা। "বোধ" বা অনুভূতির দ্বারা ফয়েরবাখ আমাদের চেতনা বা বোধের সামগ্রিক পরিধির সঙ্গে যা কিছু সম্পৃক্ত তাদের সবাইকে বুঝিয়েছিলেন। এই কথাটি মনে রেখে বলা যায় যে ইম্প্রেশনিস্টরা "বোধের গসপেল" পাঠ করতে পারেনও নি করবেনও না। তাঁদের একমাত্র ত্রুটি এটিই। আর এই ত্রুটিই তাঁদের মান নামিয়ে এনেছিল। প্রথমদিকের খ্যাতনামা ইম্প্রেশনিস্ট শিল্পীদের নিসর্গচিত্র যদি প্রশংসনীয় হয়ে থাকে, তাহলে তাঁদের অনুগামীদের নিসর্গচিত্র অধিকাংশ সময়ই নিছক অনুকরণ।

সঙ্গে তাঁর শিষ্যদের সম্পর্কে এক চূড়ান্ত নাটকীয় মুহূর্ত, যখন তিনি বলেন, "তোমাদের মধ্যে একজন আমার সঙ্গে বিশ্বাসঘাতকতা করবে।" লিওনার্দোর কাজ হল স্বয়ং যিশুর মানসিক অবস্থাটির চিত্র তুলে ধরা। এই যিশুখ্রীষ্ট তাঁর ভয়াবহ আবিষ্কারে দারুণ শোকগ্রস্ত। এবং শিষ্যদের কারুর পক্ষে বিশ্বাস করাই কষ্ট যে তাঁদের এই ছোট দলের মধ্যে একজন বিশ্বাসঘাতক আদৌ লুকিয়ে থাকতে পারে। শিল্পী যদি বিশ্বাস করে থাকেন যে ছবিতে মুখ্য চরিত্র হল আলো তাহলে তিনি কখনই এই নাটকীয়তা বিবৃত করবেন না। আর তা সত্ত্বেও যদি তিনি ফ্রেস্কোটি করে থাকতেন তাহলে যিশু ও তাঁর শিষ্যদের হৃদয়াভ্যন্তরে কি ঘটে চলেছে তার চিত্রায়ণ শিল্পীর মুখ্য শৈল্পিক উদ্দেশ্য হত না। তিনি বরং অনেক বেশি জোর দিতেন তাঁদের ঘরের দেওয়ালের ওপর কি ঘটে চলেছে তার ওপর তারা যে টেবিলে বসে ছিলেন তার ওপর, তাদের গাত্রত্বকের ওপর—অর্থাৎ বিভিন্ন লাইট এফেক্টের ওপর। তাহলে এক দুর্দান্ত আত্মিক নাটকীয়তার পরিবর্তে আমরা পেতাম বেশ কিছু নিপুন শৈলীতে অঙ্কিত আলোক বিন্যাস (লাইট এফেক্ট) যেমন, প্রথমত ঘরের একটি দেয়ালের ওপর, টেবিল আচ্ছাদনী বস্ত্রের ওপর, তৃতীয়ত ভুজের বঙ্কিম তীক্ষ্ণ নাকের ওপর চতুর্থত যিশুর কপোলদেশ, এবং ইত্যাদি ইত্যাদি। কিন্তু এতে ফ্রেস্কোটি যে ইম্প্রেশন সৃষ্টি করে তা সীমাহীন ভাবে দুর্বল। এবং লিওনার্দোর সৃষ্টির বিশেষ গুরুত্বও এতে অনেক ক্ষীণকায় হয়ে পড়ে। কিছু ফরাসী সমালোচক ইম্প্রেশনিজমকে সাহিত্যে বাস্তবমুখীনতার সাথে তুলনা করেছেন। এবং এই তুলনার কিছু ভিত্তিভূমিও আছে বৈ কি। কিন্তু ইম্প্রেশনিস্টরা যদি বাস্তববাদী হয়ে থাকেন, তাহলে স্বীকার করতেই হবে, তাঁদের বাস্তবমুখীনতা ছিল খুবই অগভীর, ভাসা ভাসা ধরনের। তা কখনই "আপাতদৃষ্টির ত্বকের" গভীরে প্রবেশ করেনি। আর আধুনিক শিল্পে এ বাস্তবমুখীনতা যখন খুব শক্তপোক্তভাবে নিজের জায়গা করে নিল—যা সত্যিই নিয়েছিল—তখন এর প্রভাবে প্রভাবিত শিল্পীদের একটি বা দুটিই মাত্র পথ

ছিল বেছে নেবার—হয় সেই "আপাতদৃশ্যমানতার ত্বকের" ওপরেই তাঁদেরকে নিজস্ব সৃষ্টির চর্চা করে যেতে হত এবং আরো আকর্ষণীয় আরো কৃত্রিম আলোক বিন্যাস তৈরী করে যেতে হত প্রতি মুহূর্তে; অথবা ইম্প্রেশনিস্টদের ত্রুটি উপলব্ধিপূর্বক, দৃষ্টিতে আলো নয়, মানুষ এবং তার সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ভাবাবেগ অভিজ্ঞতাই হল মূল প্রতিপাদ্য, একথা জেনে "আপাতদৃশ্যমানতার ত্বক" কে ছেদ করতে হত, অনুপ্রবেশ করতে হত বাস্তবতার গভীরে। আধুনিক শিল্পে যথার্থই আমরা এই দুই প্রবণতাই দেখতে পাই। "আপাতদৃশ্যমানতার ত্বক"-এর ওপরই সম্পূর্ণ দৃষ্টিপাত জন্ম দিয়েছে সেইসব স্ববিরোধী ক্যানভাসের যাদের সামনে দাঁড়িয়ে সবচাইতে প্রশ্রয়পূর্ণ সমালোচকটিও কিংকর্তব্যবিমূঢ় হয়ে তাঁর কাঁধ ঝাঁকাবেন এবং স্বীকার করবেন যে, আধুনিক শিল্প "কুশ্রীতার সঙ্কটে" ভুগছে। আবার অপরদিকে, "আপাতদৃশ্যমানতার ত্বকে" ই থেমে যাওয়া যে অসম্ভব সেই বোধ শিল্পীদের চালিত করেছে বিষয়ের সন্ধানে—অর্থাৎ এমন একটি বস্তুর সন্ধানে যাকে তারা সবেমাত্র পুড়িয়ে শেষ করেছেন। কিন্তু কোন সৃষ্টিতে বিষয়ের উপস্থাপনা যতটা সহজ মনে হয় ততটা সহজ নয়। বাস্তব জগত বাদ দিয়ে বিষয় স্বতন্ত্র অস্তিত্ব নিয়ে বাঁচেনা। কোন ব্যক্তির ধারণা নির্ধারিত ও পরিপুষ্ট হয় সেই জগতের সাথে তার কি সম্পর্ক তার দ্বারা। সেই পৃথিবীটার সঙ্গে যদি তার সম্পর্ক এমনই হয়, যে তিনি নিজের অহংকেই "একমাত্র বাস্তব" বলে জানেন, তাহলে নিঃসন্দেহে বিষয় ও ধারণার জগতে তিনি একেবারেই দেউলে হয়ে যান।

তিনি শুধু ধারণা বিবর্জিতই হন না, সবচাইতে বড় কথা হল, তিনি কোন ধারণার জন্মও দিতে পারেন না। রুটি না পেলে মানুষ যেমন লতাপাতা খায়, স্বচ্ছ ধারণা না থাকলে মানুষও সেরকম ধারণার আভাসমাত্রে নিজেকে তৃপ্ত রাখে; অতিন্দ্রীয়বাদিতা এবং অবক্ষয়সূচক এরকম আরো অনেক ছোটখাট বাদিতার মধ্যে নিজেকে তৃপ্ত রাখে। সংক্ষেপে বলা চলে, চিত্রকলায় আমরা সাহিত্যে যা ঘটে গেছে তারই পুনরাবৃত্তি দেখতে পাই,

বাস্তবমুখিনতা ক্ষয়প্রাপ্ত হয় তার অন্তর্নিহিত শূন্যগর্ভতার জন্য এবং আদর্শবাদী প্রতিক্রিয়ারই জয় হয়।

ভাববাদী আদর্শবাদের নোঙর বাঁধা ছিল এমন একটি ধারণার সঙ্গে, যা বলে থাকত, আমাদের অস্মিতা বা অহং ব্যতীত অন্য কোন বাস্তব নেই। ভাববাদী আদর্শবাদের পক্ষে কিন্তু এই ধারণাকে একটি অহংবাদী নিয়মে—যে নিয়ম সেই সমস্ত মানুষজনের মধ্যেকার সম্পর্ক নির্ণয় করবে, যারা নিজেদের "ঈশ্বরজ্ঞানে" ভালবাসেন—এবং নতুন এক নন্দনতত্ত্বের তাত্ত্বিক ভিত্তিভূমিতে পরিণত করতে গেলে, বুর্জোয়া অবক্ষয়ের যুগের সীমাহীন সেই ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবাদের প্রয়োজন ছিল ভীষণভাবে। প্রসঙ্গত বলা যায় বুর্জোয়াজি কখনই চূড়ান্ত পরার্থবাদিতার (Altruism)জন্য স্বতন্ত্রভাবে চিহ্নিত ছিল না।

পাঠকরা নিশ্চয়ই তথাকথিক কিউবিস্টদের কথা শুনেছেন। যদি তাদের কোন কাজ পাঠক দেখে থাকেন তাহলে আমি হয়তো খুব ভুল করবনা যদি বলি, তিনি তাতে তৃপ্ত হননি। আমার মধ্যে কোন মতেই কিউবিস্ট সৃষ্টিগুলি কোন নান্দনিক পরিতৃপ্তি জাগরূক করে তোলেনা। এইসব কৃত্রিম, কষ্টাঙ্কিত শৈল্পিক চর্চাগুলি দেখলে একটিই কথা মনে আসে—"অর্থহীন কিউবের দল"। কিন্তু এতদসত্ত্বেও কিউবিজমের কারণ আছে। তৃতীয় শ্রেণীর অর্থহীন কাজ বলে সরিয়ে দিলে এর উৎস ব্যাখ্যা করা হবে না। অবশ্য এটি সেই ব্যাখ্যা দেবার সঠিক স্থানও নয়। কিন্তু এমনকি এখানেও একজন চিহ্নিত করে দিতে পারেন সেই ব্যাখ্যা কোন পথে পাওয়া যায়। কিন্তু এই মুহূর্তে আমার সামনে একটি আকর্ষণীয় বই পড়ে আছে—অ্যালবার্ট গ্লাইজেস এবং জা মেৎজিঙ্গারের দ্য ক্যুবিজম্। দুজন লেখকই শিল্পী। কিউবিস্ট ধারার। দেখা যাক, অন্য তরফ এ প্রসঙ্গে কি বলেন। তাঁদের হতবাক করে দেওয়া সৃষ্টিপদ্ধতি সম্বন্ধে তাঁদের কি বলার আছে।

তাঁরা বলেন—"আমাদের বাহিরে কোন বাস্তবের অস্তিত্ব নেই।······

যেসব বস্তু সরাসরি আমাদের চেতনার ওপর কাজ করে তাদের অস্তিত্ব

সন্দেহ করার কথা আমাদের মনে আসে না। কিন্তু আমাদের মনে তারা কি ধরনের কল্পনা জাগ্রত করেছে তারই ওপর কেবলমাত্র তাদের সঙ্গত নিশ্চয়তা নির্ভর করে।"*

এ থেকে লেখকরা সিদ্ধান্ত টানেন যে, বস্তুরা তাদের মধ্যে কি ধরনের আঙ্গিক ধারণ করে তা আমরা জানিনা। এবং যেহেতু এইসব আঙ্গিক অজ্ঞাত সেহেতু লেখকদের ধারণা, তাদেরকে তাঁরা ইচ্ছেমত ও খুশিমত চিত্রায়িত করতে পারেন। তাঁরা স্পষ্টতই বলেন, ইম্প্রেশনিস্টদের মত অনুভূতির জগতে নিজেদের আবদ্ধ করে রাখা তাদের কাম্য নয়। তাঁরা বলেন, আমরা খুঁজে বেড়াই সেই অপরিহার্য সারাংশটুকু। কিন্তু তাকে "আমরা খুঁজি নিজেদের ব্যক্তিত্বের মধ্যে। গণিতজ্ঞ বা দার্শনিকদের দ্বারা বহুকষ্টে সজ্জিত চিরন্তন একটা ব্যাপারের মধ্যে নয়।"**

পাঠকরা দেখতে পাবেন এই সমস্ত যুক্তিতর্কের মধ্যে সর্বপ্রথম আমরা খুঁজে পাই সেই বহুপরিচিত ধারণাকে—আমাদের অহংই এক "একমাত্র বাস্তব।" একথা সত্যি যে ধারণাটি এখানে অনেক স্তিমিত ছদ্মবেশে উপস্থিত তবে মূলত এক বক্তব্যবাহি। গ্লাইজেস এবং মেৎজিঙ্গার স্পষ্টতই বলেন বাহ্যবস্তুর অস্তিত্বকে সন্দেহ করার কোন প্রশ্ন তাদের ক্ষেত্রে উঠতেই পারে না; কিন্তু বহির্জগতের অস্তিত্ব মেনে নিয়ে একইসঙ্গে সেই মুহূর্তে লেখকদ্বয় ঘোষণা করেন সেই জগৎ অজ্ঞেয়, ব্যাখ্যার অতীত। অর্থাৎ তাদের কাছেও অস্মিতা ব্যতীত অন্য কোন বাস্তবের অস্তিত্ব নেই।

যদি আমাদের বাহ্যচেতনার ওপর বস্তুসমূহ সক্রিয় থাকে বলেই তাদের চিত্রকল্প আমাদের মধ্যে জাগরূক হয় তাহলে অবশ্যই এমত বলা যায় না যে, বহির্জগৎ অজানিতব্য। সার কথা হল, এর ক্রিয়ার জন্যই আমরা এতদ্‌জাত জ্ঞান আহরণ করি। গ্লাইজেস এবং মেৎজিঙ্গার ভুল করেছেন। আঙ্গিকের

* দ্য ক্যুবিজম্‌, পৃঃ ৩০

** ঐ পৃঃ ৩১

স্বয়ংসম্পূর্ণতার যুক্তিও দুর্বল। তাদের অবশ্য ভুলের জন্য ভীষণভাবে দোষারোপ করা যায় না। তাদের চাইতে দর্শনে অনেক বেশি দক্ষ ব্যক্তিরাও একই ভুল করেছেন। কিন্তু একটা ব্যাপারকে কখনই এড়িয়ে যাওয়া যায় না। বহির্জগতের আপাত অজ্ঞেয়তা থেকে লেখকদ্বয় সিদ্ধান্ত টেনেছেন, সারাংশটিকে তাদের "নিজেদের ব্যক্তিত্বের" মধ্যে খুঁজে নিতে হবে। সিদ্ধান্তটি বুঝে নেওয়া যায় দুভাবে: "ব্যক্তিত্ব" বলতে গোটা মানবজাতিকে সাধারণ-ভাবে ধরে নেওয়া যেতে পারে। দ্বিতীয়ত, পৃথক পৃথক ভাবে তা স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্বকেও বোঝাতে পারে। প্রথম ক্ষেত্রে আমরা উপনীত হই কাণ্টের তুরীয় আদর্শবাদে (transcendental idealism); দ্বিতীয় ক্ষেত্রে আমরা পাই এক কুতর্কজাত স্বীকৃতি, যে, প্রতিটি স্বতন্ত্র ব্যক্তিই হল সব কিছুর মাপকাঠি। এবং আমাদের লেখক দুজনের প্রবণতা শেষেরটির দিকেই।

আর এই কুতার্কিক ব্যাখ্যাটি (sophistical interpretation) স্বীকার করে নিলে কলাচিত্রে বা যে কোন কিছুতেই স্রষ্টা যে কোন দূরত্ব অব্দি এগিয়ে যাবার স্বাধীনতা নিজেকে দিতে পারেন। যদি ফার্নাদঁ লেজারের "ওম্যান ইন ব্লু"-র ("ল্য ফাম আঁ ব্লু") পরিবর্তে আমি কিছু স্টিরিওমেট্রিকফিগার চিত্রিত করি, কার অধিকার আছে বলে যে আমি একটা বাজে ছবি এঁকেছি? আমাকে ঘিরে যে বহির্জগৎ, নারীরা তার একটি অংশ। বহির্জগৎ অজ্ঞানিতব্য। অর্থাৎ, একজন নারীর প্রতিকৃতি আঁকতে গেলে আমাকে প্রথমে নিজের "ব্যক্তিত্বের" কাছে আবেদন রাখতে হবে। সেই "ব্যক্তিত্ব" নারীটির ওপর কিছু এলোমেলো কিউব অথবা প্যারালেলিপিপিডের মত কিছু দুর্বোধ্য আঙ্গিক আরোপ করবে। যে সালোঁতে লেজার তাঁর ছবিটি প্রদর্শিত করেছিলেন সেখানে প্রতিটি দর্শককেই এই কিউবগুলি হাসিয়েছিল। কিন্তু তাতো ঠিকই আছে। দর্শক হাসে কেননা শিল্পীর ভাষা সে বোঝে না।

শিল্পী কোন মতেই জনসাধারণের কাছে বশ্যতা স্বীকার করতে পারেন না। "কোন ত্যাগ স্বীকার না করে, কোন কিছু অভিব্যক্ত বা ব্যাখ্যা না করে,

শিল্পী অন্তর্লীন শক্তিকে সঞ্চয় করেন। সেই শক্তিই তাঁর চতুষ্পার্শ্বের বস্তুনিচয়কে ভাস্বর করে তোলে।”* এবং সেই শক্তি সঞ্চিত হওয়া অব্দি তাঁর পক্ষে স্টিরিওমেট্রিক আকৃতি অঙ্কন করা ব্যতীত কিছু করারও থাকে না। এভাবে পুশকিনের “টু দি পোয়েট” এর ওপর একটি মজাদার প্যারডি পাওয়া যায়।

ভীষণ বেশি দাবী করেন যে শিল্পী, তিনি কি নিজের সৃষ্টিতে সন্তুষ্ট ?
যদি সন্তুষ্ট হন, তাহলে জনতা তাঁর নামের প্রতি ধিক্কার দিক,
থু থু ফেলুক সেই বেদীর ওপর, যেখানে তাঁর নাম প্রজ্বলিত।
শিশুসুলভ প্রাণচাঞ্চল্যে কাঁপিযে দিক তাঁর তেপায়াটিকে।

প্যারডিটির মজা হল এই যে, এক্ষেত্রে “ভীষণ বেশি দাবী করেন যে শিল্পী”টি তিনি কিন্তু নিশ্চিততম অর্থহীন বিষয়টি নিয়েই সন্তুষ্ট। ঘটনাক্রমে এই জাতীয় প্যারডির আবির্ভাব দেখায় যে সমাজজীবনের অন্তর্নিহিত দ্বন্দ্ব কলাকৈবল্যবাদের তত্ত্বকে চূড়ান্ত অর্থহীনতার সীমা অব্দি নিয়ে এসেছে।

মানুষের একা থাকার ব্যাপারটা যুক্তিগ্রাহ্য নয়। শিল্পের জগতে বর্তমান “সৃষ্টিকর্তারা” তাঁদের পথিকৃৎরা যা দিয়ে গিয়েছেন, তাতে সন্তুষ্ট নন। তাতে অবশ্যই কিছু বলার থাকতে পারে না। বরং নতুনের জন্য উদ্দীপনা প্রায়শই অগ্রগতির উৎস। কিন্তু যিনি নতুনের জন্যে সন্ধানরত তিনিই যে নতুনকে পাবেন এমন কোন কথা নেই। নতুনকে কি করে খুঁজে নিতে হয় সেটা জানা দরকার অবশ্যই। সমাজজীবনের নতুন শিক্ষাগুলির প্রতি যিনি অন্ধ, যাঁর কাছে নিজের অস্মিতাই একমাত্র বাস্তব, তিনি “নতুন” কিছুর সন্ধানে আরেক নতুন অর্থহীনতাই কেবল খুঁজে পাবেন। মানুষের নিঃসঙ্গ থাকা উচিত নয়।

অতএব, দেখা যাচ্ছে, আধুনিক সামাজিক অবস্থায় কলাকৈবল্যবাদের

* দ্রষ্টব্য: ফ্রম ডিফেন্স টু অ্যাটাক।

ফলাফল খুব একটা প্রীতিকর কিছু নয়। বুর্জোয়া অবক্ষয়ের যুগের চূড়ান্ত ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবাদ শিল্পীকে সার্থক অনুপ্রেরণায় যাবতীয় উৎসগুলি থেকে বিচ্ছিন্ন করে দেয়।

সমাজজীবনে ঘটমান বস্তুগুলি থেকে দূরে সরিয়ে নেয় তাঁর দৃষ্টি! তাঁকে কোনঠাসা করে ফেলে তাৎপর্যহীন ব্যক্তিগত আবেগানুভূতির অভিজ্ঞতা প্রকাশে, বিকৃত কল্পনার, ফ্যাণ্টাসির বেড়াজালে। ফলস্বরূপ শিল্পীর হাত থেকে আমরা যা পাই তার সাথে কোন রকমের সৌন্দর্যেরই যোগাযোগ থাকে না। বরং তা খুব স্পষ্ট এক অর্থহীনতার প্রতিনিধিত্ব করে। তাকে একমাত্র জ্ঞানের আদর্শবাদী তত্ত্বের কুতার্কিক বিকৃতি দিয়েই সমর্থন করা যায়।

পুশকিনের "শীতল উদ্ধত জনসাধারণ" কবির গান শোনে "শূন্যমনে।"[৩৩] আমি আগেই বলেছি যে, পুশকিনের লেখায় এই যৌথ অবস্থানের এক ঐতিহাসিক তাৎপর্য ছিল। এটা অনুধাবন করতে গেলে আমাদের অবশ্যই বুঝতে হবে "শীতল' উদ্ধত" এই বিশেষণ দুটি তৎকালীন রুশী ভূমিদাসদের প্রতি প্রযোজ্য নয়। বরং তারা পূর্ণত প্রযোজ্য তৎকালীন ওপরতলার সমাজের "জনগণের" প্রতি যাদের স্থূলতা আমাদের এই মহান কবিটির শেষ ডেকে এনেছিল। এই "জনগণ" যাদের নিয়ে তৈরী তারা বিন্দুমাত্র অতিশয়োক্তি ছাড়াই পুশকিনের "জনসাধারণের" মত বলতে পারে

আমরা সবাই বিশ্বাসঘাতক, কলঙ্কিত,
অকৃতজ্ঞ, নির্লজ্জ, এবং বেশ্যাসুলভ,
কোন অনুভূতিই উত্তপ্ত করতে পারেনা আমাদের হৃদয়কে।
আমাদের প্রত্যেকের মধ্যে জন্ম নিয়ে চলেছে
ক্রীতদাস, নিন্দুক, মূর্খ এবং অপরাধের কালো শূককীটেরা।[৩৪]

পুশকিন বুঝেছিলেন যে হৃদয়হীন অভিজাত এই জনতাকে "বলিষ্ঠ" শিক্ষা প্রদান করার চেষ্টা করাই হাস্যকর। তারা তাঁর কথা বুঝবেনা। সদম্ভে তিনি তাদের থেকে মুখ ফিরিয়ে নিয়েছিলেন। এবং তিনি ঠিকই করেছিলেন।

এবং রুশীসাহিত্যের দুর্ভাগ্য, তিনি একটি ভুল করেছিলেন। যতটা জোরের সঙ্গে উচিত ছিল ততটা জোরের সঙ্গে তিনি এই "জনতার" থেকে মুখ ফিরিয়ে নেননি। কিন্তু আজকাল উন্নততর ধনতান্ত্রিক দেশগুলিতে যে সব কবি ও শিল্পীরা পুরনো বুর্জোয়া ধারণাকে বর্জন করতে অক্ষম, জনসাধারণের প্রতি তাঁদের ধারণা পুশকিনের ঠিক বিপরীত। সেই জনগণকে তাঁরা স্থূল বলেন না যে জনগণের উন্নত অংশটি ক্রমেই সচেতন হয়ে উঠেছে। তাঁরা স্থূল বলেন সেই শিল্পীদের যাঁরা জনসাধারণ থেকে উঠে আসা মহান আহ্বান শোনেন নিছক "শূন্যমনে"। বড় জোর বলা যায়, এইসব শিল্পীদের দোষ হল, তাঁদের ঘড়ি সময়ের চাইতে প্রায় আশিবছর পিছিয়ে থাকে। তাঁরা নিজেদের সময়ের আকাঙ্ক্ষা ও স্বপ্নগুলিকে অস্বীকার করেন এবং অদ্ভুত সারল্য সহকারে তাঁরা মনে করেন ফিলিস্টিনিজমের বিরুদ্ধে সংগ্রামরত রোমান্টিসিস্টদের ধারাটি তাঁরা বহন করে নিয়ে চলেছেন। পশ্চিম ইউরোপীয় নন্দনতাত্ত্বিকরা এবং যেসব রুশ নন্দনতাত্ত্বিকরা তাঁদের অনুগমন করেন তাঁরা আধুনিক সর্বহারার আন্দোলনের ফিলিস্টিনিজমকে অতিবিস্তৃত করে দেখতে ভালবাসেন।

এটা খুব হাস্যকর। খেটে খাওয়া জনগণের মুক্তির আন্দোলনের প্রতি এঁরা যে ফিলিস্টিনিজমের অভিযোগ আরোপ করেন, তা যে কতটা ভিত্তিহীন সেটা বোঝা যায় রিচার্ড ওয়াগ্‌নারের মন্তব্যে। তাঁর অভিমত হল, খুব গভীর ভাবে খতিয়ে দেখলে বোঝা যায় শ্রমিক শ্রেণীর মুক্তি আন্দোলন ফিলিস্টিনিজম্ অভিমুখী না হয়ে বরং তার থেকে দূরে সরে যায়। এগিয়ে যায় এক স্বাধীন জীবনের দিকে। এক "শৈল্পিক মানবজাতির" দিকে। এ আন্দোলন "জীবনের মহৎ উপভোগের জন্য। এবং জীবন হল এমন একটি বস্তুগত সংস্থান যাকে অধিকার করতে গেলে মানুষকে তার মোল শক্তিসমূহ একেবারে উৎসর্গ করতে হয় না।" আবার অস্তিত্বের সংস্থানটিকে টিঁকিয়ে রাখার জন্য মানুষের অত্যাবশ্যক মোট শক্তিসমূহ ব্যয় করার এই প্রয়োজনীয়-

তাই আজকালকার "ফিলিস্টিন" ভাবাবেগের একমাত্র উৎস। নিরবচ্ছিন্নভাবে অস্তিত্ব টিঁকিয়ে রাখার চিন্তা "মানুষকে দুর্ব্বল, দাসভাবাপন্ন, মূর্খ এবং নীচ করে দিয়েছে। তাকে এমন একটি প্রাণীতে রূপান্তরিত করেছে, যে ভালবাসতেও পারে না, ঘৃণাও করতে পারে না। তাকে তৈরী করেছে এমন এক নাগরিক হিসেবে যে একমাত্র এক উদ্দেশ্য সাধন করার জন্যই তার স্বাধীনচিন্তার শেষ চিহ্নটুকু অব্দি বিসর্জন দিতে রাজী।" শ্রমিকশ্রেণীর মুক্তি আন্দোলনের উদ্দেশ্য হল এ অপমানকর ও পচনশীল অবস্থাকে দূরীভূত করা। ওয়াগনারের মতে একমাত্র যখন এ অবস্থা দূর হবে, একমাত্র যখন সর্বহারার মুক্তির আকাঙ্ক্ষা উপলব্ধ হবে, তখনই যীশুর বাণী, "তোমরা কি ভক্ষণ করিতেছ তাহা লইয়া ভাবিও না" ইত্যাদি সত্য প্রমাণিত হবে।* তিনি যদি বলতেন যে একমাত্র যখন এই আকাঙ্ক্ষা উপলব্ধ হবে, তখন নন্দন তত্ত্বের সঙ্গে নৈতিকতাকে পাশাপাশি স্থাপন করার কোন যথার্থ ভিত্তিভূমি থাকবেনা—তাহলেই তিনি ঠিক বলতেন। যেটা ফ্লবেয়ার ইত্যাদি কলাকৈবল্যবাদীরা করে থাকেন।** ফ্লবেয়ারের মতে "নৈতিক পুস্তক হল ক্লান্তিকর এবং মিথ্যা।" তিনি ঠিক বলেছিলেন। ঠিক একটি কারণেই, কেননা, বর্তমান সমাজের যে নীতি—'বুর্জোয়া নীতি' তা ক্লান্তিকর এবং মিথ্যা। প্রাচীন "নীতিতে" ফ্লবেয়ার কোন কিছুই ক্লান্তিকর বা মিথ্যা দেখেননি। বুর্জোয়া নীতির সঙ্গে তাঁর একমাত্র তফাৎ হল এই, যে, এতে বুর্জোয়া ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবাদের কলঙ্ক লাগেনি। প্রথম নিকোলাসের শিক্ষামন্ত্রী হিসেবে শিরিনস্কি শিখমাতোভ ভেবেছিলেন, শিল্পের কাজ হল "বিশ্বাসকে দৃঢ়তর করা। সামাজিক এবং ব্যক্তিগত জীবনে বিশ্বাসের গুরুত্ব অপরিসীম।" তিনি আরও ভেবেছিলেন, "এ পৃথিবীতে

* ডাইকুনস্ট উণ্ড ডাইরেভল্যুশন (রি ওয়াগনার, গেসামেলটে শ্রিফটেন, ৩য় খণ্ড লাইপজিগ, ১৮৭২, পৃঃ—৪০-৪১)।

** "লে কারণে স্ত গুস্তাভ ফ্লবেয়ার" (এল, বার্ট্রাণ্ড, গুস্তাভ ফ্লবেয়ার, পৃঃ ২৬০)।

ইতিমধ্যেই দুষ্টকর্ম তার সমুচিত প্রতিফল পেয়ে থাকে।" সেই পৃথিবী হল শিরিনস্কি শিখমাতোভদের দ্বারা সোৎসাহে প্রতিরক্ষিত পৃথিবী। মন্তব্যটি অবশ্য সম্পূর্ণ মিথ্যা এবং ক্লান্তিকরভাবে স্থূল। এমত মিথ্যা এবং স্থূলতা থেকে মুখ ফিরিয়ে নিলে শিল্পীরা ঠিক কাজ করবেন। এবং ফ্লবেয়ার যখন বলেন যে এক বিশেষ অর্থে "পাপের চাইতে বেশি কাব্যিক আর কিছু হতে পারে না।"* আমরা বুঝতে পারি যে, কথাটির যথোচিত অর্থে এ হল পাপের সঙ্গে বুর্জোয়া নীতিবাদী এবং শিরিনস্কি শিখমাতোভদের স্থূল, ক্লান্তিকর এবং মিথ্যা নীতির এক পাশাপাশি সন্নিহিতির প্রচেষ্টা। কিন্তু যে সমাজব্যবস্থা এই স্থূল, ক্লান্তিকর এবং মিথ্যা নীতির জন্ম দেয় তাকে যখন পরিহার করা হয়, তখন পাপকে আদর্শায়িত করার এ নৈতিক বাধ্যবাধকতাও অন্তর্হিত হয়। আমি আবার একই কথার পুনরাবৃত্তি করছি। ফ্লবেয়ার প্রাচীন নীতির কোন কিছু ক্লান্তিকর, স্থূল কিংবা মিথ্যা দেখেননি, যদিও, তার প্রতি শ্রদ্ধা রেখে তিনি একসঙ্গে এই নীতিকে নীরো যেভাবে দুর্দান্ত শক্তিতে অস্বীকার করেছিলেন, তারও প্রশংসা করেছেন। এর মূলে আসলে তাঁর সামাজিক, রাজনৈতিক ধ্যানধারণার মৌলিক চরিত্রটি কাজ করেছে। সমাজতান্ত্রিক দেশে কলাকৈবল্যবাদ একটি চূড়ান্ত অসম্ভব ধারণা। শাসকশ্রেণীর স্বীয় সুযোগসুবিধা কায়েমী রাখার দৃঢ়সঙ্কল্পের অবধারিত ফলশ্রুতি হিসেবে সামাজিক নৈতিকতাকে একটা স্থূল রূপ দিয়ে নেওয়া হয়। নৈতিকতার এই স্থূলীকরন আর হবে না, এরকম বললে ঠিক যতটা অসম্ভব শোনায়, সমাজতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থায় কলাকৈবল্যবাদ ততটাই অসম্ভব একটি ধারণা। ফ্লবেয়ার বলেন, "শিল্প হল যা কিছু ব্যর্থ তার জন্য অনুসন্ধান।" কথা কয়টিতে পুশকিনের "দ্য র‍্যাবল" এর মূল ধারণাটি খুঁজে নিতে অসুবিধে হয় না। কিন্তু এই ধারণাটির ওপরে তাঁর জোর দেওয়াতে বোঝা যায়, আলোচিত শাসকশ্রেণীর বা জাতির সঙ্কীর্ণ

* লে কারণে দ্য গুস্তাভ পৃঃ ২৬০

উপযোগবাদের বিরুদ্ধেই শিল্পীর বিদ্রোহ। শ্রেণীর অবলুপ্তির সঙ্গে সঙ্গে এই সঙ্কীর্ণ উপযোগবাদ, যা "অস্মিতাবোধের" সাথে খুবই ঘনিষ্ঠ, অন্তর্হিত হবে। নন্দনতত্ত্বের সাথে অস্মিতার কোন মিল নেই : রুচির ব্যাপারে কোন সিদ্ধান্তে অনুমান করে নেওয়া যায় যে, যে ব্যক্তিটি তাঁর সিদ্ধান্ত দাখিল করছেন তিনি ব্যক্তিগত সুবিধার দিকে না তাকিয়েই তা করছেন। কিন্তু "ব্যক্তিগত" সুযোগসুবিধে এক জিনিস আর "সামাজিক" সুযোগ সুবিধে আরেক জিনিস। প্রাচীন নীতির মূল ভিত্তিভূমিতে ছিল সমাজের পক্ষে উপযোগী হয়ে ওঠার এক আকাঙ্ক্ষা। এ আকাঙ্ক্ষা হল আত্মোৎসর্গের এক উৎস ধারা। এবং যে কোন আত্মোৎসর্গই এক নান্দনিক বর্ণনার বিষয় হয়ে উঠতে পারে—এবং শিল্পের ইতিহাস দেখিয়ে দেয় তা হয়েছেও! আদিম মানুষের গান এ প্রসঙ্গে মনে করা যেতে পারে। অথবা অতটা না গেলেও চলে। এথেন্সে হার্মোডিয়াস এবং অ্যারিস্টোগীটন এর সৌধ উল্লেখ্য।

প্রাচীন চিন্তাবিদরা—যেমন, উদাহরণ স্বরূপ, বলা যায় প্লেটো এবং অ্যারিস্টটল—খুব ভালভাবেই জানতেন, একজন মানুষ কেবলমাত্র বস্তুগত সংস্থান নিয়ে তার যাবতীয় মৌল শক্তিসমূহ ব্যয় করে থাকলে সে কিভাবে অবনতির দিকে এগিয়ে যায়। আজকের দিনের বুর্জোয়াজির তাত্ত্বিকরাও এ কথা জানেন। তাঁরাও একই ভাবে চেষ্টা করেন ক্রমাগত অর্থনৈতিক চিন্তাভাবনার দুর্বিসহ বোঝা থেকে মানুষজনকে মুক্ত করতে। কিন্তু তাঁদের মাথায় যে সমস্ত লোকজনের কথা ফেরে তারা সবাই সমাজের উচ্চ শ্রেণীভুক্ত, যারা অন্যের শ্রম শোষণ করে বেঁচে থাকে। প্রাচীন চিন্তাবিদরা যেখানে এই সমস্যার সমাধান দেখেছিলেন এঁরাও সেখানেই এই সমস্যার সমাধান দেখে থাকেন। তাঁরা চান সৌভাগ্যবান, সুযোগপ্রাপ্ত অল্পসংখ্যক কিছু বাছা বাছা লোক উৎপাদককে ক্রীতদাসত্বের জোয়ালে বন্দী করে রাখুক—এবং সেই সুযোগপ্রাপ্ত সংখ্যালঘুরা এমন ধাঁচের মানসিকতায় গড়া যারা "সুপারম্যান" বা অতিমানবের আদর্শের দিকে সতত অগ্রসরমান। কিন্তু

প্লেটো এবং অ্যারিস্টটলের সময়ে যে ধারণা সংরক্ষণশীল, তা আজকের দিনে চূড়ান্ত প্রতিক্রিয়াশীল। এবং অ্যারিস্টটলের সময়ের সংরক্ষণশীল গ্রীক ক্রীতদাসমালিকরা নিজেদের "শৌর্যের সাহায্যেই যদি তাঁদের একচ্ছত্র অধিষ্ঠান রাখতে চেয়ে থাকেন তো, আজকের দিনের ক্রীতদাসপ্রথার সমর্থকরা বুর্জোয়া শোষকদের "শৌর্য" সম্বন্ধে যথেষ্ট সন্দেহপ্রবণ।

এই কারণেই তাঁরা রাষ্ট্রের শীর্ষদেশে এমন এক অতি মানবের স্বপ্ন দেখে থাকেন যিনি তাঁর লৌহদৃঢ় ইচ্ছাশক্তিতে শ্রেণীশাসনের নড়বড়ে স্তম্ভগুলিকে দাঁড় করিয়ে রেখে দিতে পারবেন। যেসব অবক্ষয়ীরা রাজনৈতিক স্বার্থ বর্জিত নন তাঁরা প্রায়ই প্রথম নেপোলিয়নের উগ্র সমর্থক।

রেনান একটা মজবুত সরকার চেয়েছিলেন। এমন সরকার যা বেশ কিছু "ভালগোছের গ্রাম্য লোকদের" তাঁর নিজের কাজগুলো করে দিতে বাধ্য করতে পারে। কেননা সেই সময়টা তাঁর দরকার মননশীল চিন্তাভাবনার জন্য। ঘটনা হল আজকের দিনের নন্দনতাত্ত্বিকদেরও এমন একটি সমাজব্যবস্থা কাম্য যা সর্বহারাদের কাজ করতে বাধ্য করবে। এবং সেই সময়টা তাঁরা তাঁদের মহৎ চিত্তবিনোদন নিয়ে মগ্ন থাকবেন যেমন, বিভিন্ন ধরনের কিউব বা স্টিরিওমেট্রিক অবয়ব অঙ্কন নিয়ে তাঁরা সেই সময়টা ব্যস্ত থাকতে পারেন। যে কোন ধরনের গুরুত্বপূর্ণ কাজ করতে তাঁরা জৈবিক অর্থেই অক্ষম বলে সেই ধরনের কোন সমাজ ব্যবস্থার কথা ভাবতেই তাঁরা চটে যান, যেখানে অলস, অকর্মণ্য ব্যক্তিরা অজ্ঞাত।

নেকড়ের সঙ্গে সহবাস করতে গেলে নেকড়ের সঙ্গে সঙ্গে তার মত চেঁচাতেও হয়। আধুনিক বুর্জোয়া নন্দনতাত্ত্বিকরা বলে থাকেন যে তাঁরা ফিলিস্টিনিজমের বিরুদ্ধে লড়াই করছেন। কিন্তু এই সোনার বাছুরটিকে তাঁরাও কিন্তু সাধারণ ফিলিস্টিনদের থেকে কোন অংশেই কম পূজা করে থাকেন না। মক্লেয়ার বলেছেন, "তাঁরা যেটাকে শিল্পের জগতে আন্দোলন মনে করে থাকেন, তা আসলে ছবির বাজারগত এক আন্দোলন, যেখানে আনকোরা নতুন

প্রতিভাদের মধ্যে ভবিষ্যতের সম্ভাবনা সম্বন্ধে অনুমানও করা হয়ে থাকে।"* আমি এর সাথে আরেকটা কথা যোগ করে দিতে পারি, নবাগত প্রতিভাদের ওপর ভবিষ্যদ্বাণী করার মূলে প্রধানত "নতুনের" জন্য এক মরণপণ অনুসন্ধান কাজ করে থাকে—যে অনুসন্ধান আজকের দিনের শিল্পীদের অধিকাংশেরই মধ্যে বর্তমান। মানুষ একমাত্র তখনই "নতুনে"র জন্য উন্মুখ হয় যখন সে পুরনোকে নিয়ে সন্তুষ্ট থাকতে পারে না। কিন্তু প্রশ্ন হল, কেন সে সন্তুষ্ট থাকতে পারে না? অসংখ্য আধুনিক শিল্পী আছেন যাঁরা প্রাচীনকে নিয়ে অতৃপ্ত। তার অন্যতম মূল কারণ হল, জনসাধারণ যতক্ষণ অব্দি সেই প্রাচীনের প্রতি অনুরক্ত, ততক্ষণ তাদের নিজেদের প্রতিভা "অন্তঃক্ষেপিত" থেকে যায়। প্রাচীনের বিরুদ্ধে তাদের বিদ্রোহের কারণ যতটা না নতুনের প্রতি অনুরাগ তার চাইতেও বেশি তাদের তীব্র অস্মিতাবোধ, যা তাদের একমাত্র বাস্তব। কিন্তু এই অস্মিতাপ্রীতি একজন শিল্পীকে অনুপ্রেরণা দিতে পারে না। বরং তা তাকে এমন কি "বেলভেডেয়ারের মূর্তিকেও" স্বীয় সুবিধার দৃষ্টিভঙ্গি থেকে দেখার প্রবণতা দেয়। মক্লেয়ারের মতে "টাকার প্রশ্নটা শিল্পের প্রশ্নের সাথে এমন অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত থাকে যে, শিল্প সমালোচনা প্রায় একরকম পাপকর্মে পরিণত হয়। শ্রেষ্ঠ সমালোচকরা যা ভাবেন তা বলতে পারেন না, এবং বাদ বাকীরা বলেই থাকেন। তারা যেটা নিয়ে সবচেয়ে বেশি ভাবিত তা হল তাদের সুবিধে; কেননা, সবসত্ত্বেও তাদের লিখেই পেট চালাতে হয়। আমি বলছিনা, ব্যাপারটা অতিশয় ঘৃণ্য, কিন্তু সমস্যাটির জটিলতা অবশ্যই উপলব্ধি করা উচিত।"*

আমরা এভাবে দেখি শিল্পের জন্য শিল্প পরিণত হয়েছে 'টাকার জন্য শিল্পে'। মক্লেয়ার যে সমস্যা নিয়ে চিন্তিত তা গোটা বিষয়টার কারণ দর্শিয়ে দেয়।

* উল্লিখিত গ্রন্থ, পৃঃ ৩১৯-২০

** উল্লিখিত গ্রন্থ পৃঃ ৩২১

এবং তা বুঝে নেওয়া কষ্টকর নয়। 'একটা সময় ছিল, এই যেমন মধ্যযুগে' যখন প্রয়োজনাতিরিক্ত অংশটুকু, ভোগের পরেও উৎপাদনের যে বাড়তি ভাগটা, তা বিনিময়িত হত।

'আবার একটা সময় ছিল, যখন কেবলমাত্র প্রয়োজনাতিরিক্ত অংশটুকুই নয়, উৎপাদনের সবটাই, যাবতীয় শিল্পজাত দ্রব্যাদিই এসে গিয়েছিল ব্যবসার চৌহদ্দীতে' যখন উৎপাদনের সবটাই নির্ভর করত বিনিময়ের উপর···

"অবশেষে এমন একটা সময় এল যখন, যা কিছু থেকে মানুষ নিজেকে অবিচ্ছেদ্য মনে করত, তাই বিনিময়ের বস্তু হয়ে দাঁড়াল। বস্তু হয়ে দাঁড়াল বাণিজ্যের ও ব্যবসার, অর্থাৎ বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ল এক বিশেষ অর্থে। সে ছিল এমন এক সময় যখন, সেই সময় অব্দি যা কিছু যোগাযোগসাধ্য ছিল, কিন্তু বিক্রীত হত না, অর্জিত হত, ক্রীত হত না—পুণ্য, প্রেম, প্রত্যয়, জ্ঞান, বিবেক ইত্যাদি—এককথায় এ সব কিছুই চলে এল ব্যবসায়ের আওতায়। এ সময় এক ব্যাপক অবক্ষয়ের পচনের সময়, এক সার্বজনীন অর্থবিনিময়ের সময়: অথবা রাষ্ট্রনৈতিক অর্থনীতির ভাষা অনুযায়ী এ ছিল এমন এক সময় যখন নৈতিক বা দৈহিক সবকিছুই বাজারী দর পেয়ে যাওয়ায় তাকে সরাসরি এনে হাজির করা হয়েছিল পণ্যের হাটে, সঠিক দামটি যাচাই করে নেবার জন্য।"*

সার্বজনীন অর্থ বিনিময়ের যুগে শিল্পও যদি বাজারী হয়; তাতে অবাক হবার কিছু আছে কি?

এতে তীব্র ঘৃণা বা ক্রোধ প্রকাশ করা উচিত কিনা সে প্রসঙ্গে মক্লেয়ার স্পষ্টত কিছু বলতে অনিচ্ছুক। গোটা ব্যাপারটাকে নৈতিক দৃষ্টিভঙ্গিতে দেখার কোন ইচ্ছে আমারও নেই। আসলে আমি এতে কিভাবে প্রতিক্রিয়া করব—হাসব না কাঁদব—তার চাইতেও বড় কথা বিষয়টা আমি বুঝতে চাই। আমি বলতে চাইনা প্রতিটি আধুনিক শিল্পীকে "অবশ্যই" সর্বহারার মুক্তির

* কার্ল মার্ক্স, দ্য পভার্টি অব ফিলজফি, মস্কো, ১৯৬২, পৃঃ ৩১-৩২।

আকাঙ্ক্ষা থেকে অনুপ্রেরণা নিতে হবে। না। আপেল গাছে যদি "অবশ্যই" আপেল ফলে থাকে, নাসপাতি গাছে যদি "অবশ্যই" নাসপাতি ফলে থাকে, তাহলে একথা খুব স্বাভাবিক, যেসব শিল্পীরা বুর্জোয়াজির দৃষ্টিভঙ্গি সমর্থন করে থাকেন তাহলে তাঁরাও অবশ্যই উপরিউক্ত আকাঙ্ক্ষার বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করবেন। অবক্ষয়ের সময় শিল্পও অবশ্যই ক্ষয়িষ্ণু হবে। এতো অবধারিত। এতে উত্তেজিত বা ক্রুদ্ধ হয়ে কোন লাভ নেই। কিন্তু "কমিউনিস্ট পার্টির ইশতেহার' সঠিকভাবেই বলেছে, ক্রমেই যখন শ্রেণীসংগ্রাম চূড়ান্ত সময়টির দিকে এগিয়ে যায়, শাসক শ্রেণী, কিংবা বলা যায়, সমস্ত পুরনো সমাজটার মধ্যে এক বিগঠন ও দ্রাবণ প্রণালী চলতে থাকে, এবং তা ক্রমেই এত ভয়ঙ্কর তীব্র রূপ নেয় যে শাসকশ্রেণীর একটি ছোট অংশ নিজেকে সম্পূর্ণভাবে বিচ্ছিন্ন করে নেয় এবং ভবিষ্যৎ যাদের হাতে ন্যস্ত, সেই বিপ্লবী শ্রেণীর সঙ্গে যোগদান করে। একটা সময়ে ঠিক যেভাবে অভিজাত সম্প্রদায়ের একটা অংশ বুর্জোয়াজির পক্ষ গ্রহণ করেছিল, ঠিক সেইভাবেই এই আন্দোলনে বুর্জোয়াজির একটা অংশ প্রলেতারিয়েতদের পক্ষ অবলম্বন করে—বিশেষ ভাবে বুর্জোয়া তাত্ত্বিকদের সেই অংশটি যাঁরা সামগ্রিকভাবে গোটা ঐতিহাসিক আন্দোলনটির অন্তত একটি তত্ত্বগত অবধানে সক্ষম।"৩৫

বুর্জোয়া তাত্ত্বিকদের মধ্যে যাঁরা প্রলিতারিয়েতদের পক্ষ অবলম্বন করেন তাঁদের মধ্যে আমরা খুব কম সংখ্যক শিল্পী দেখতে পাই। সম্ভবত তার কারণ হল একমাত্র যাঁরা চিন্তা করতে পারেন তাঁরাই সামগ্রিক ভাবে গোটা ঐতিহাসিক আন্দোলনটির অন্তত একটি তত্ত্বগত অবধানে সক্ষম।" এবং রেনেশাঁর মহান মনীষীদের থেকে ঠিক উল্টোটা করেন আধুনিক শিল্পীরা, যাঁরা চূড়ান্ত রকমের কম চিন্তা করে থাকেন।* কিন্তু যাই হোক না কেন,

---

* "আমরা এখানে বেশির ভাগ তরুণ শিল্পীর মধ্যে যে সার্বিক অর্থে সাংস্কৃতিক বোধের অভাব দেখতে পাই, তারই উল্লেখ করছি। তাঁদের সঙ্গে মোটামুটি সংযোগ থাকলে বোঝা যায়, সাধারণভাবে তাঁরা বেশ অজ্ঞই। তাঁরা কোন কিছু বুঝতে অক্ষম. বিভিন্ন ধারণা এবং আধুনিক নাটকীয় পরিস্থিতির প্রতি উদাসীন। যাবতীয় বুদ্ধিজীবী ও সামাজিক আন্দোলন

একথা জোর দিয়ে বলা যায় যে, প্রতিটি কম বেশী প্রতিভাবান শিল্পীই তাঁর অন্তর্নিহিত ক্ষমতা যথেষ্ট পরিমাণে বাড়িয়ে তুলতে পারেন যদি তিনি আমাদের সময়ের মহান মুক্তিকামী ধারাগুলিকে সম্যকভাবে উপলব্ধি করেন। এই ধারাগুলিকে কেবলমাত্র তাঁর চেতনার সঙ্গে অবিচ্ছেদ্যভাবে সম্পৃক্ত হতে হবে, এবং তাঁকে সেই চেতনা অবশ্যই একজন শিল্পী হিসেবে সংক্ষিপ্তভাবে প্রকাশ করতে হবে।* এতদুপরি বুর্জোয়াজির আধুনিক তাত্ত্বিকদের শিল্পগত আধুনিকতা সম্বন্ধে তাঁকে অবশ্যই একটি সঠিক মতামত পোষণ করতে হবে। আজ শাসকশ্রেণী এমন একটি স্থানে এসে পৌছেছে যে তার পক্ষে এগিয়ে যাওয়ার অর্থ হল অধোগমন। শাসকশ্রেণীর প্রতিটি তাত্ত্বিকের আজ এই দুঃখজনক ভাগ্যের অংশীদার হতে হচ্ছে। সংক্ষেপে বলতে গেলে তাঁদের মধ্যে তাঁরাই আজ সবচেয়ে বেশি অগ্রসর যাঁরা তাঁদের পূর্বসূরীদের থেকেও অনেক বেশি অধঃপাতে গিয়েছেন।

এই সমস্ত মত প্রকাশকালে মিস্টার লুনাচারস্কি কয়েকটি বক্তব্যে আমার প্রতি অভিযোগ এনেছিলেন। তাদের মধ্যে সর্বাপেক্ষা গুরুত্বপূর্ণ অভিযোগটি নিয়ে কিছু আলোচনা করা যাক।

প্রথমতঃ তিনি বলেন, তাঁর কাছে এটা খুব অদ্ভুত ঠেকেছে যে, আমি

থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে তাঁরা একঘেঁয়ে নীরস গতিতে কাজ করে যান। প্রয়োগগত সমস্যাবলী নিয়েই তাঁরা তাঁদের ব্যস্ত রাখেন। ভীষণ বেশি নিমগ্ন থাকেন তাঁরা চিত্রকলার বাহ্যিক বস্তুবাদী রূপে, তার সাধারণ গুরুত্ব বা বুদ্ধিজীবী প্রভাবে নয়।" হল্, লা জিউন পেইনতিওর কঁতেমপোরেইন, পারী, ১৯১২, পৃঃ ১৪-১৫।

* এখানে আমি ফ্লবেয়ারকে উদ্ধৃত করতে চাইছি। জর্জ সাদকে তিনি লিখেছিলেন, "আমি বিশ্বাস করি বিষয় ও আঙ্গিক দুটো পৃথক অস্তিত্ব যারা কখনই একে অপরের থেকে পৃথক হয়ে থাকতে পারেনা।"

করেসপোঁদেইন্স্, কাত্রিয়েমসেরী, পৃঃ-২২৫

কেউ যদি "বিষয়ের জন্য" আঙ্গিককে বর্জন করেন তবে তিনি তাঁর শিল্পীসত্ত্বা হারিয়ে ফেলেন।

সৌন্দর্যের একটা চরম মান ঠিক করে নিয়েছি।* ইতিহাসের গতি অনুসারে নিঃসন্দেহে, সৌন্দর্য সম্বন্ধে মানুষের চিন্তাভাবনা পাল্টে থাকে। কিন্তু যেহেতু সৌন্দর্যের কোন চরম মান নেই, যেহেতু তার প্রতিটি মানই 'অপেক্ষিক', তার মানে এই নয় যে কোন শৈল্পিক কাজ ভালভাবে করা হয়েছে কি হয়নি তার বিচার করার কোন বাস্তব সম্ভাব্যতা নেই। ধরে নেওয়া যাক কোন শিল্পী "নীলরংএর পোশাকে এক মহিলা"কে আঁকতে চান। যদি তাঁর ছবি যথাযথভাবেই এহেন এক মহিলাকে বিধৃত করে তাহলে আমরা স্বীকার করব যে তিনি যথার্থই একটি ভাল ছবি আঁকতে পেরেছেন। কিন্তু যদি নীলপোশাক পরিহিতা মহিলার বদলে তাঁর ক্যানভাসে এসে হাজির হয় কতিপয় স্টিরিওমেট্রিক অবয়ব, এখানে সেখানে কমবেশি নীলরংয়ের পোঁচে, তাহলে আমরা বলতে বাধ্য হব, সেটি আর যাই হোক, ভাল জাতের ছবি হয়নি। সম্পাদনার

* "অনুপম নান্দনিক কিছু মূল্যবোধ, যা ফ্যাশানের গর্ব থেকে বা দলবদ্ধ অন্ধ অনুকরণ থেকে আসেনা—সেরকম কিছু মূল্যবোধ খুঁজে নেবার আকাঙ্ক্ষা কোন খামখেয়ালী রুচির দায়িত্বজ্ঞানহীন ঝোঁকপ্রসূত নয়। চরম সত্যের মৌলিক রহস্যের অর্থোদ্ধার করার এক অনুন্মূলনীয় আকাঙ্ক্ষা মানবমনের সহজাত। এই আকাঙ্ক্ষাই প্রতিপালন করে সহজ, অক্ষয় এক সৌন্দর্যের স্বপ্নকে, এক জীবন্ত ধারণাকে—পৃথিবীকে তা রক্ষা করে, বিপথগামী, অধঃগমনশীলকে তা আলোকিত করে, পুনরুজ্জীবিত করে।" (ভি, এন, স্পেরানস্কি, দ্য সোশ্যাল রোল অব ফিলজফি, ইনট্রোডাকশন, পৃঃ এগারো, প্রথম খণ্ড, শিপোভনিক প্রকাশনী, সেন্ট পিটার্সবুর্গ, ১৯১৩।) যেসব ব্যক্তিরা এইভাবে তর্ক করে থাকেন, তাঁরা তাঁদের যুক্তিবোধ অনুযায়ী সৌন্দর্যের একটা চরম মান ঠিক করে নিতে বাধ্য হন। কিন্তু যাঁরা এভাবে তর্ক করেন, তাঁরা বিশুদ্ধ আদর্শবাদী। এবং আমার তরফ থেকে বলতে পারি, আমি, নিজেকে মনে করি একজন বিশুদ্ধ বস্তুবাদী। আমি যে শুধু "অদ্বিতীয় অক্ষয় সৌন্দর্যে"র অস্তিত্ব অস্বীকার করি তাই নয়, আমি এমন কি জানিও না "অদ্বিতীয় অক্ষয় সৌন্দর্য" কথা কয়টির সম্ভাব্য অর্থ কি। আমি নিশ্চিত যে আদর্শবাদীরাও সেটা জানেন না। এই ধরনের কোন সৌন্দর্যসংক্রান্ত আলোচনা "কেবলমাত্র কিছু শব্দের সমাহার।"

সাথে যত পরিকল্পনার সংহতি সামঞ্জস্য থাকবে, অথবা আরো সাধারণভাবে বলা যায় কোন শৈল্পিক সৃষ্টির আঙ্গিক যতই তার বিষয়ের সাথে সুসমঞ্জস হবে, সৃষ্টিও তত সফল হবে। এখানে মোটামুটি একটা বস্তুবাদী মান পাওয়া যায়। তার সংক্ষেপে বলতে গেলে, এরকম একটা মান আছে বলেই আমরা বলতে পারি। উদাহারণস্বরূপ বলা যায়, লিওনার্দো দ্য ভিঞ্চির রেখাচিত্র ক্ষুদে থেমিস্টোক্লিসের[৩৬] রেখাচিত্রের চাইতে ভাল, যে থেমিস্টোক্লিস নিজের বিক্ষেপের জন্য একনাগাড়ে ভাল কাগজ নষ্ট করে চলে। লিওনার্দো দ্য ভিঞ্চি যখন দাড়িওয়ালা এক বৃদ্ধকে আঁকতেন, তখন তা সত্যিসত্যিই দাড়িওয়ালা বৃদ্ধ হত—এতটাই বাস্তবানুগ হত তা যে দেখে আমাদের রীতিমত বিস্ময় প্রকাশ করতে হয়, "সেকী, এ যে একদম জীবন্ত !!" থেমিস্টোক্লিস যখন দাড়িওয়ালা কোন বৃদ্ধকে আঁকে তখন তার নীচে আমাদের লিখে দিতে হয়—"ইনি একজন দাড়িওয়ালা বৃদ্ধ লোক'—যাতে কোন ভুল বোঝাবুঝি না হয়। সৌন্দর্যের কোন বস্তুবাদী মান হয় না, একথা প্রমান করতে গিয়ে মিস্টার লুনাচারস্কি সেই দোষটা করে ফেলেছেন, যেই দোষে কিউবিস্টরা সহ অজস্র বুর্জোয়া আদর্শবাদী দুষ্ট: চূড়ান্ত ভাববাদিতার দোষ। নিজেকে মার্ক্সবাদী বলে একব্যক্তি কি করে এই ভুল করতে পারেন তা আমার বোধগম্য হয় না।

অবশ্যই বলব, যে, এখানে "সুন্দর" কথাটি আমি ভয়ানক ব্যাপক এক অর্থে ব্যবহার করেছি: সুন্দরভাবে একজন দাড়িওয়ালা বৃদ্ধ লোক আঁকা মানে একজন দেখতে সুন্দর বৃদ্ধকে আঁকা নয়, যাঁর দাড়ি আছে। শিল্পের ক্ষেত্র "সুন্দরের" ক্ষেত্র থেকে অনেক বেশি ব্যাপক ও বিস্তৃত। কিন্তু এই ব্যাপকক্ষেত্রে আমি যে মানের উল্লেখ করেছি—আঙ্গিকের সাথে বিষয়ের সামঞ্জস্য—তাও সমানভাবে প্রযোজ্য। মিষ্টার লুনাচারস্কির ধারণা ছিল (যদি তাঁকে আমি সমানভাবে বুঝে থাকি) যে আঙ্গিক জিনিসটা এমনই যে তা কোন ভ্রান্ত বিষয়ের সঙ্গেও খাপ খেয়ে যেতে পারে। কিন্তু আমি তা সমর্থন করি না। দ্য কুরেলের নাটক লে রেপা দ্যু লিয়ঁ এ প্রসঙ্গে স্মর্তব্য। আমরা

বলির সমন্বয়পূর্ণ নিয়মের সম্ভাব্য অর্থ কি? আধুনিক বৈজ্ঞানিক সমাজতন্ত্র নিঃসন্দেহে একটি পুরোপুরি সংহতিপূর্ণ নিয়ম। আর এর একটা বড় সুবিধে হল এই যে, এ ইতোমধ্যেই অস্তিত্বশীল। কিন্তু শিল্প ও সমাজজীবন সম্পর্কে কোন আলোচনা শুরু করতে গিয়ে আমি যদি উদ্বৃত্ত মূল্যের তত্ত্ব ইত্যাদি সহকারে আধুনিক বৈজ্ঞানিক সমাজতন্ত্রের মতবাদ ব্যাখ্যা করতে শুরু করতাম তাহলে তা খুব আশ্চর্যজনক ব্যাপার হত। ঠিক জায়গাটিতে ঠিক সময়ে ছাড়া কোন আলোচনা মানায় না।

যাই হোক এটাও হয়তো সম্ভব যে মিস্টার লুনাচারস্কি যখন ধ্যানধারণার সংহতিপূর্ণ নিয়মের কথা বলেছেন তখন তিনি চিন্তার জগতে তাঁর সমমনস্ক মিস্টার বোগদানোভ কর্তৃক সর্বহারার সংস্কৃতির ওপর দর্শিত কিছু মতামতের উল্লেখ করেছেন। যদি তাও হয়, তাহলে তাঁর শেষ অভিযোগ খানিকটা এমন হয় যে, মিস্টার বোগদানোভের কাছে জেনে নিতে গেলে আমি অনেক বেশি প্রশংসার উত্তরাধিকারী হতাম।[৩৭] আমি তাঁকে ধন্যবাদ জানাই তাঁর উপদেশের জন্য। কিন্তু তা গ্রহণ করবারও ইচ্ছে আমার নেই। আর অভিজ্ঞতা থেকে কেউ যদি মিস্টার বোগদানোভের প্যাম্ফলেটে উৎসাহী হতে চান তবে তাঁকে আমি কেবল মনে করিয়ে দিতে চাই, বোগদানোভের প্যাম্ফলেটে 'প্রোলেতারিয়ান কালচার'কে সোভরেমনি মির[৩৮] এ মিস্টার লুনাচারস্কির এক ঘনিষ্ঠ সমমনস্ক চিন্তাবিদ মিস্টার আলেক্সিনস্কি চূড়ান্ত বিদ্রূপ করে গিয়েছেন।

টীকা ও টিপ্পনী

১. Art and Social Life নিবন্ধটি প্রথমে সোভ্রেমেন্নিক নামক পত্রিকাতে বিভিন্ন খণ্ডে প্রকাশিত হয়। প্রকাশকাল—১৯১২'র নভেম্বর ও ডিসেম্বর এবং ১৯১৩'র জানুয়ারী।

২. পিসারেভ শিল্পসম্বন্ধে যে দৃষ্টিভঙ্গি পোষণ করতেন সেই সম্বন্ধে প্লেখানভের মূল্যায়ন ঠিক নয়। কলাকৈবল্যবাদের তীব্র বিরোধী ছিলেন পিসারেভ। তিনি বিশ্বাস করতেন শিল্পে অত্যন্ত গভীরভাবে থাকতে হবে বিষয়কে এবং শিল্প তার সময়ের প্রগতিশীল ধারণাগুলিকে প্রতিফলিত করবে। কিন্তু তিনি শিল্প ও সাহিত্যের নান্দনিক মূল্যকে অস্বীকার করেননি।'

৩. নেক্রাসভ তাঁর কবিতা 'Keep silent, the muse of vengeance and grief' এ তাঁর কবিতাকে "প্রতিহিংসা ও দুঃখের দেবী" বলে অভিহিত করেছেন।

৪. নেক্রাসভ, The poet and the Citizen.

৫. এটি এবং এর আগের অংশটি পুশকিনের The poet and The Crowd যা প্রথমে The Rabble নামে প্রকাশিত হয়, তার থেকে নেওয়া।

৬. প্রসঙ্গ—বিপ্লবী অফিসারবৃন্দ ও রুশ অভিজাত সম্প্রদায়ের সভ্যবৃন্দ কর্তৃক পরিচালিত, ১৮২৫ সালের ১৪ ডিসেম্বর সেণ্ট পীটার্সবুর্গের সৈন্যদলের সশস্ত্র অভ্যুত্থান (এজন্য এঁদের নাম ডিসেম্ব্রিস্ট)।

তাঁদের গোপন সংগঠনগুলির কার্যসূচির মূল দাবি ছিল ক্রীতদাস প্রথার বিলোপসাধন এবং জারের স্বৈরাচারকে সীমিত করা। সশস্ত্র অভ্যুত্থানের মধ্য দিয়ে তাঁরা লক্ষ্যে পৌছতে চেয়েছিলেন।

কঠোর হাতে এ অভ্যুত্থান দমন করা হয়। নেতৃবৃন্দের পাঁচজনকে মৃত্যুদণ্ডে দণ্ডিত করা হয় এবং অসংখ্য দলভুক্ত সদস্যকে নির্বাসন দেওয়া হয় সাইবেরিয়ায়।

৭. সেণ্ট পীটার্সবুর্গ আর মস্কোর প্রতি উল্লেখ করা হয়েছে।

৮. এই প্রভুভক্ত নাটকটিতে রুশ প্রতিক্রিয়াশীল লেখক এন ভি কুকোলনিক, ১৬১২ খ্রীষ্টাব্দে পোলিশ আক্রমণকারীদের বিরুদ্ধে যুদ্ধকে গোঁড়া চার্চ এবং স্বৈরতন্ত্রকে মহীয়ান করে দেখানোর এক অজুহাত করে তুলেছিলেন।

৯. পুশকিনের To the Poet থেকে।

১০. পার্নাশিয়ান—থিওফাইল গ্যতিয়ের, শার্ল লকোঁৎ দ্য লিসলে, শার্ল বোদলেয়ার, পল ভার্লেইঁ এবং অন্যান্য কিছু ফরাসী কবিদের একটি দল। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধে এর আবির্ভাব। পার্নাশিয়ান নামটি এসেছে পার্নাস কঁতেঁপোরেইঁ থেকে—এ নামে ১৮৬৬, ১৮৭১ এবং ১৮৭৬ সালে তাঁরা কলা-কৈবল্যবাদ প্রচার করে কবিতা সঙ্কলন প্রকাশ করেছিলেন।

১১. জার্মান ছাত্রসেনাবাহিনীতে প্রথম পর্বের ছাত্রদের প্রতি এ নামটি প্রদত্ত হয়। হাইডেলবার্গ এবং জেনার ছাত্রদের প্রতি উল্লেখ করা হয়েছে এখানে।

১২. গ্যতিয়ের বইয়েব পুরো নাম হল ইস্তোয়ার দ্যু রোমাঁতিস্‌মে স্যুইভি দ্য নোতিস্ রোমাঁতিক এ দ্য'উন এতুদ্ স্যুল্য পোয়েজি ফ্রাঁসেই ১৮৩০-১৮৬৮, পারী, ১৮৯৫।

১৩. ফ্রান্সে রেস্টোরেশন—বুরবঁ শাসনকাল (১৮১৪-৩০); ১৮১৪ সালের রাজত্বের পুনর্জন্মের পর।

১৪. এন. জি. চেরনিশেভস্কি, এন. এ. দোব্রোল্যুবভ, এন. এ. নেক্রাসভ এবং অন্যান্য রুশী বিপ্লবী ডেমোক্র্যাট যাঁরা ১৮৬০ এর দশকে রাশিয়াতে ক্রীতদাস প্রথার বিলোপ সাধনে এবং গণতান্ত্রিক সংস্কারে এগিয়ে এসেছিলেন, তাঁদের প্রতি উল্লেখ করা হয়েছে।

১৫. স্লাভোফাইল—ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগে চল্লিশ ও পঞ্চাশের দশকে রাশিয়ায় জন্মপ্রাপ্ত এক সামাজিক চিন্তার প্রবণতা।

তাঁদের মত ছিল তৎকালীন সাম্প্রদায়িক ব্যবস্থা এবং গোঁড়া খ্রীষ্টীয় ধর্মের ওপর ভিত্তি করে ততদিনে রাশিয়ার যেটুকু উন্নতি হয়েছিল, সেই

নিজস্বপথেই রাশিয়ার চলা উচিত। স্লাভোফাইলদের বিশ্বাস ছিল রুশ ইতিহাসের গোটা ধারাটিই বৈপ্লবিক অভ্যুত্থানের সম্ভাবনাকে ব্যাহত করে। কাজেই স্লাভোফাইলদের যে কোন বৈপ্লবিক আন্দোলনের ধারণার ওপর বিরাগ ছিল। বরং তারা জারের স্বৈরাচারকেই সমর্থন করেছিল।

১৬. প্রথম পীটারের সংস্কারসমূহের উল্লেখ করা হয়েছে। পশ্চিম ইউরোপে যখন ধনতান্ত্রিক সম্পর্কাবলী মোটামুটি একটা আকার নিতে শুরু করেছে তখনও রাশিয়া অনেক দূর পিছিয়ে ছিল। প্রথম পীটার এই পিছিয়ে থাকার পরিসমাপ্তি টানতে চেয়েছিলেন।

১৭. মসকোভস্কি তেলেগ্রাফ—এন, এ, পোলেভয় কর্তৃক ১৮২৫ থেকে ১৮৩৪ এর মধ্যে প্রকাশিত একটি বিজ্ঞান ও সাহিত্য পত্রিকা। পত্রিকাটি নতুন চেতনার আলোক আনতে সাহায্য করেছিল এবং রাশিয়াতে সামন্ততান্ত্রিক ক্রীতদাসত্বের সমালোচনা করেছিল।

১৮. কনস্যুলেট এবং প্রথম নেপোলিয়নের প্রথম সাম্রাজ্য ১৭৯৯ থেকে ১৮১৪ – এই সময়ের মধ্যে বর্তমান ছিল।

১৯ ফ্রান্সে তৃতীয় নোপোলিয়নের দ্বিতীয় সাম্রাজ্য (১৮৫২ থেকে ১৮৭০)।

২০. "A view of Russian Literature in 1847" নামক আলোচনায় বেলিনস্কি এই মত প্রকাশ করেন।

২১. ক্রোটোনার মিলো—খ্রীঃ পূঃ ৬ষ্ঠ শতাব্দীর বিখ্যাত গ্রীক ক্রীড়াবিদ।

২২. ওল্ড টেষ্টামেণ্টের 'উইসডম বুক'গুলির মধ্যে অন্যতম এক্লিজিয়াস্টিস (ছ, ৭) থেকে প্লেখানভ উদ্ধৃত করেছেন।

২৩ পারী কমিউন—১৮৭১ সালের ১৮ই মার্চ পারীতে সর্বহারার বিপ্লব চলাকালীন প্রতিষ্ঠিত একটি বিপ্লবী শ্রমিক সরকার। ইতিহাসে এই প্রথম সর্বহারার একনায়কতান্ত্রিক সরকার। সরকার টিঁকে ছিল বাহাত্তর দিন, ১৮৭১ এর ২৮ মে পর্যন্ত।

২৪. সালতিকোভ শেচ্রিনের ব্যঙ্গাত্মক লেখা, দি ওয়াইল্ড ল্যাণ্ডলর্ড এ সামন্ত জোতদার।

২৫. কার্ল মার্ক্স ও ফ্রেডেরিখ এঙ্গেলস-এর সিলেক্টেড ওয়ার্কস, তিন খণ্ডের প্রথম খণ্ডটির (মস্কো, ১৯৬৯) বারো নম্বর পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

২৬. এই একই নামে নীটশের একটি লেখার প্রতি উল্লেখ করা হয়েছে। (জেনসাইট্স্ ভন গুট উণ্ড বোয়েস্)

২৭. ভাসিলি শিবানোভ—কাউণ্ট আলেক্সি টলস্টয়ের লেখা, একই নামের একটি ব্যঙ্গাত্মক গাথার নায়ক।

২৮. "Vocal Tool"—ইনস্ট্রুমেণ্টাল ভোকেল; প্রাচীন রোমে ক্রীতদাসদের এই নাম দেওয়া হয়।

২৯. বাবায়েভ—১৯০৮ সালে প্রকাশিত সের্গেয়েভ—ৎসেনস্কির একই নামের একটি উপন্যাসের জনৈক চরিত্র। পরবর্তী সংস্করণে লেখক এই বিশেষ কথাগুলি বাদ দিয়েছিলেন।

৩০. প্লেখানভের মতানুযায়ী রাশিয়াতে একটি সামাজিক বিপ্লবের জন্য কোন বস্তুবাদী অবস্থা প্রস্তুত ছিল না। কেননা রাশিয়া অন্যান্য দেশগুলির পরে শিল্পোন্নয়নের পথে নেমেছিল। এবং উৎপাদনী শক্তিগুলির সঙ্গে ধনতান্ত্রিক উৎপাদন-সম্পর্কগুলিরও কোন সংঘাত পরিষ্কারভাবে দৃষ্টিগোচর হয় নি।

৩১. এনসাইক্লোপিডিস্ট—অষ্টাদশ শতাব্দীর কিছু প্রবুদ্ধ ফরাসী—বিভিন্ন দার্শনিক, প্রকৃতি বিজ্ঞানী এবং সাংবাদিকরা মিলে সমৃদ্ধ করে তুলেছিলেন "আঁসিক্লোপেদি, উদিকশনেয়র রেইজনে দে সিয়ঁাসেস, দে আর্ৎ এ দে মেতিয়ে' কে। তাঁদের মধ্যে ছিলেন দিদেরো, দ্য'লেমবেয়ার, হলবাখ, হেলভেটিয়াস এবং ভলতেয়ার। 'আঁসিক্লোপেদি' ছাপা হয়েছিল ২৮ খণ্ডে। অংশগ্রহণকারী লেখকদের মধ্যে কেউই সচেতনভাবে ফরাসী রাজতন্ত্রের শত্রু ছিলেন না। রাজতন্ত্রের প্রতি তাঁদের বড়জোর একটা উদাসীন স্বীকৃতির মনোভাব ছিল। তৎকালীন ফরাসী সামাজিক ও রাজনৈতিক বহু প্রাচীন

ধ্যানধারণাকে এবং অনেক কুসংস্কারকে আঘাত করা হয়েছিল এই গ্রন্থে।

৩২. এরিক ফ্যক—পোলিশ সাহিত্যিক প্রিবিজিউস্কির উপন্যাস হোমো সেপিয়েন্‌স্‌ এর একটি চরিত্র।

৩৩. ১৯০৫-০৭ সালে প্রথম রুশ বুর্জোয়া গণতান্ত্রিক বিপ্লবের প্রতি উল্লেখ করা হয়েছে।

৩৪. উদ্ধৃত অংশগুলি এবং একই প্যারাগ্রাফের স্তবকগুলি পুশকিনের "দ্য পোয়েট অ্যাণ্ড দ্য ক্রাউড" থেকে নেওয়া।

৩৫. তিন খণ্ডে সমাপ্ত কার্ল মার্ক্স ও ফ্রেডেরিক এঙ্গেলসের 'সিলেক্টেড ওয়ার্কস' এর প্রথম খণ্ড, পৃ. ১১৭ দ্রষ্টব্য। প্রকাশ স্থান মস্কো। প্রকাশকাল

৩৬. থেমিস্টোক্লিস—গোগোলের "ডেড সোল্‌স্‌ "এর জমিদার মানিলোভ এর ছেলের নাম।

৩৭. ক্রিলোভের কেব্‌ল্‌ "দি অ্যাস অ্যাণ্ড দ্য নাইটিঙ্গেল" এর কিছু কথার ওপর ভিত্তি করে উদ্ধৃত।

৩৮. সোভ্‌রেমনি মির (সমকালীন পৃথিবী)। ১৯০৬ থেকে ১৯১৮ অব্দি সেণ্ট পীটার্সবুর্গে প্রকাশিত একটি মাসিক পত্রিকা।

বিবিধ পরিচিতি

প্রথম আলেকজান্দর : ১৮০১ থেকে ১৮২৫ সাল অব্দি রুশদেশের শাসক। প্রথম নেপোলিয়নকে পরাজিত করার পেছনে তাঁর বিশাল অবদান। প্রথমে পাশ্চাত্য উদারপন্থা এবং পরবর্তীকালে অতীন্দ্রিয়বাদে আকৃষ্ট হন। শাসনকালের প্রথম দিকে কিছু আভ্যন্তরীণ সংস্কারমূলক কাজে সচেষ্ট ছিলেন।

আরিস্টটল : পাশ্চাত্য চিন্তার জগতে বস্তুবাদী দর্শনের সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য প্রতিভূ। গ্রেকো-রোমান ঐতিহ্য যাকে 'জ্ঞান' বলে, ইনি তার মৌলিক উৎসস্বরূপ। দার্শনিক, নৈয়ায়িক এবং বৈজ্ঞানিক। যুক্তিবাদী মনের ভিত্তিভূমি স্থাপনই ছিল তাঁর মূল উদ্দেশ্য।

অজিয়ের, এমিল (১৮২০-৮৯) বালজাক উপন্যাসে যা করতে চেয়েছিলেন, বালজাকের ভাবশিষ্য এই ফরাসী নাট্যকার নাটকে তাই করতে চেয়েছিলেন। ভয়ানক নীতিবাদী। গ্যাব্রিয়েল নামে একটি নাট্যকাব্যে আবেগের যে স্বর্গীয় অধিকারে রোম্যান্টিক চিন্তাবিদরা বিশ্বাস করতেন, তাকে সরাসরি চ্যালেঞ্জ জানিয়েছিলেন। লোভ এবং অর্থগৃধ্নুতাই সব পাপের সেরা পাপ, বলেছিলেন তিনি।

আলেক্সিনস্কি, গ্রেগরী আলেক্সিয়েভিচ (১৮৭৯) : রুশী সোশ্যাল ডেমক্র্যাট। ১৯০৭-১০ সালে প্রতিক্রিয়াশীল আন্দোলনের সময়ে গঠিত পার্টি বিরোধী দল ভ্‌পেরিয়োদ্‌ এর অন্যতম প্রতিষ্ঠাতা।

অ্যারিস্টোগীটন (খৃঃ পূঃ ৬ষ্ঠ শতাব্দী) : এই এথেন্সবাসী হিপারকাস এবং হিপিয়াস এর অত্যাচারের বিরুদ্ধে ষড়যন্ত্র করার অপরাধে মৃত্যুদণ্ডে দণ্ডিত হন।

বানভিল, থিওডোর স্ত (১৮২৩-৯১) : ফরাসী কবি। রোম্যান্টিসিজমের সঙ্গে সিম্বলিজমের যোগাযোগ ঘটাতে চেয়েছিলেন। ভিক্টর হ্যুগোর

যথেষ্ট প্রভাব ছিল এঁর ওপর। তাঁর কবিতায় রসবোধ ছিল তীক্ষ্ণ, ফ্যাণ্টাসি ছিল প্রাণোজ্জ্বল। স্তেফান মালার্মে এবং ন্যার্ভাল এর মত সিম্বলিস্টদের অত্যন্ত প্রিয় কবি ছিলেন বানভিল।

বারবে, দ্য' রেভিলি, যুল আমেদেই (১৮০৮-১৮৮৯): ঊনবিংশ শতাব্দীর ফরাসী ঔপন্যাসিক এবং তীক্ষ্ণধী সমালোচক। বস্তুতান্ত্রিকতার যুগে বারবে ছিলেন অত্যন্ত রোম্যান্টিক। রাজতান্ত্রিক এই ঔপন্যাসিকের গণতন্ত্রের প্রতি ঘৃণা ছিল তীব্র। একনিষ্ঠ ক্যাথলিক হওয়া সত্ত্বেও ধর্মবিষয়ে তিনি গোঁড়া ছিলেন না। যা কিছু তাঁর কাছে স্থূল বা সাধারণ মনে হত তাকেই তিনি প্রকাশ্যে ঘৃণা করতেন। বস্তুবাদী ও প্রকৃতিবাদীদের ওপর, বিশেষত এমিল জোলার ওপর তাঁর আক্রমণ ছিল তীব্র। স্যার ওয়াল্টার স্কট ও লর্ড বায়রণের প্রভাব ছিল তাঁর ওপর।

বারেস, অগাস্ট মরিস (১৮৬২-১৯২৩): ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবাদী ও জাতীয়তাবাদী ফরাসী সাহিত্যিক ও রাজনীতিবিদ। জীবিতাবস্থায় অনেক কঠোর সমালোচনার সম্মুখীন হতে হলেও তাঁর লেখা 'লে রোমাঁ দ্য ন্যা'নার্জি নাশনেল' সাড়া ফেলেছিল।

বাসোমপীয়ের, ফ্রাঁসেয়া দ্য (১৫৭৯-১৬৪৬): একটি সময়ে ফ্রান্সের মার্শাল ছিলেন। বাস্তিলের দুর্গে বন্দী ছিলেন তিনি। ১১ বছর জেলে থাকাকালীন লিখিত 'মেমোয়ার' বহু প্রশংসিত।

বাস্তিয়াত, ফ্রেদেরিক (১৮০১-৫০): ফরাসী অর্থনীতিবিদ। অবাধ বাণিজ্যের জন্য প্রচার চালিয়েছিলেন তিনি। ১৮৪৮-৪৯এর বিপ্লবের বছরগুলিতে সমাজতন্ত্রের উদ্বেলিত ঢেউএর বিরুদ্ধে তীব্র লেখা লিখেছিলেন তিনি। তাঁর কাজ ছিল খানিকটা অর্থনৈতিক জার্নালিস্টের কাজ।

বোদলেয়ার, শার্ল (১৮২১-৬৭): ঊনবিংশ শতাব্দীর অন্যতম শ্রেষ্ঠ কবি, লে

ফ্ল্যুর্স্ দ্যু মাল এর রচয়িতা। এডগার অ্যালান পো'র অনুবাদক। শিল্প সমালোচনায় এক অদ্ভুত ভাইব্রেশান এনেছিলেন বোদলেয়ার। তাঁর কবিতা বুঝতে গেলে তাঁর শিল্পতত্ত্বকেও বোঝাটা খুব দরকার। তাঁর কবিতা হল তাঁর রচনার মধ্যে তাঁর দৃষ্টিভঙ্গির এক বিমূর্ত ক্রিস্টালাইজেশন। তাঁর বিশ্বাস ছিল মহৎ শিল্পীকে মহৎ সমালোচক হতে হবে।

বেলিনস্কি, ভিসারিওন গ্রিগোরিয়েভিচ (১৮১১-৪৮): বিখ্যাত রুশ সাহিত্য সমালোচক। রুশীয়্যাডিকাল বুদ্ধিজীবীদের জনক। প্রথম উল্লেখযোগ্য লেখা "লিটারারিড্রীমস্" এ শেলিংয়ের দৃষ্টিভঙ্গির ছাপ আছে। পুশকিন, লেরমন্তভ এবং গোগোল-এর ওপর আলোচনা করেছেন। তাঁর স্বদেশপ্রীতি পরবর্তীকালে তাঁর কিছু ভাবশিল্পকে উগ্র নৈতিকতা ও সংবাদমূলকতায় টেনে নিয়ে গিয়েছে। সাহিত্য, দর্শন ও শিল্পের উন্নতির জন্য তিনি গোটা জীবন উৎসর্গ করে গিয়েছেন। তাঁর ধারণা ছিল সামাজিক শিক্ষার সাফল্য সাহিত্যের সাফল্যের ওপর নির্ভরশীল। হেগেলবাদের বিরোধী ছিলেন তিনি।

বার্ত্রাণ্ড, লুই মারী এমিল্: (১৮৬৬-১৯৪১) ফরাসী ঔপন্যাসিক ও ভ্রমণ কাহিনীকার। উত্তর আফ্রিকার ওপর বেশি লিখেছেন। সেখানকার মুসলিম ও আরব ঐতিহ্যের চাইতে খ্রীষ্টীয় ও লাতিন ঐতিহ্যই তাঁর কাছে প্রিয় ছিল।

বম-বাওয়েরক্, ইউজেন: (১৮৫১-১৯১৪) অস্ট্রীয় অর্থনীতিবিদ। ভিয়েনায় অর্থনীতির অধ্যাপক ছিলেন। অস্ট্রিয়ার অর্থমন্ত্রী হয়েছেন একাধিকবার। মূলধন মুনাফা দেয় কি প্রকারে, তার ওপর দীর্ঘ গবেষণা করে গিয়েছেন তিনি। ক্রমহ্রাসমান মূলধনের উপর যে মার্ক্সীয় থিওরেম আছে তার ওপর তিনি তীব্র সমালোচনামূলক বিশ্লেষণ করেছেন। সেই কাজকে অনেকেই 'ক্লাসিক' আখ্যা দিয়েছেন। ১৮৮৮'র পর তাঁর গবেষণা অ-মার্ক্সীয় সামাজিক তত্ত্বে বিকাশে সাহায্য

করেছে।

বুর্জেৎ, পল শার্ল জোসেফ : (১৮৫২-১৯৩৫) ফরাসী ক্যাথলিক এবং রক্ষণশীল সাহিত্যিক। উপন্যাস, ছোটগল্প, কবিতা, সমালোচনা ইত্যাদি অনেক কিছুর রচয়িতা। ১৯০১ সালে রোমান ক্যাথলিসিজমে দীক্ষা নেন এবং তারপর থেকে মূলত চার্চ এবং রাজতন্ত্রের সমর্থনে লিখতে থাকেন। ব্যক্তি হিসেবে তিনি অত্যন্ত সংহত লোক ছিলেন। কিন্তু তাঁর মতান্ধতা এত তীব্র ছিল যে তাঁর সৃষ্টিধর্মী লেখার পক্ষে তা ক্ষতিকর হয়ে দাঁড়িয়েছিল।

ব্রাণ্ডেস, জর্জ মরিস কোহেন (১৮৪২-১৯২৭) :ডেনমার্কের সমালোচক ও পণ্ডিত। ১৮৭০ এর পরবর্তী স্কান্দিনেভিয় সাহিত্যের ওপর তাঁর প্রভাব যথেষ্ট। যৌবনে কিয়েকেগার্দ, তেইন, মিল প্রমুখের দ্বারা প্রভাবিত। সাহিত্যের জগতে ডেনমার্কে বিচ্ছিন্নতার পরিসমাপ্তি আনতে সচেষ্ট হয়ে তিনি ইবসেনের সাথে বন্ধুত্ব করেন। ১৮৭০ও ৮০'র দশকে তিনি কিয়েকেগার্দ ফার্দিনান্দ ল্যাসেল, লর্ড বীকনসফিল্ড এবং ল্যুদভিগ হোলবার্গ এর ওপর কিছু মনোগ্রাফ রচনা করেন। ১৮৮০র দশকের শেষদিকে নীটশের প্রভাবে ব্রাণ্ডেস অভিজাত র‍্যাডিকালিজম্ এর দর্শনের বিকাশে ব্রতী হন।

ক্যাসানে, অ্যালবেয়র (১৮৬৯-১৯১৬): ফরাসী সাহিত্য সমালোচক ও ঐতিহাসিক।

চেরনিশেভস্কি, নিকোলাই গাব্রিলোভিচ (১৮২৮-৮৯): রুশী র‍্যাডিকাল সাংবাদিক ও লেখক। ১৮৬০ এর দশকের রুশ যুব বুদ্ধিজীবী মহলে তাঁর প্রভাব প্রতিফলিত হয়। সামাজিক এবং অর্থনৈতিক ক্ষতির দিকে নজর রাখলেও তিনি ভি. জি. বেলিনস্কি এবং ইংরেজ উপযোগবাদীদের অনুসরণ করে, মানুষের আচার ব্যবহারের সব চাইতে স্বাভাবিক এবং কাঙ্ক্ষিত উৎস হিসেবে অত্যুচ্চ, পরিশীলিত

অস্মিতাবোধের কথা প্রচার করেন। জমিদাররা অভিযোগ এনেছিলেন যে তিনি নাকি শ্রেণীবিদ্বেষ জাগরিত করেছেন। তিনি ছিলেন একজন পাশ্চাত্যপন্থী। জাতীয়তাবাদী স্লাভোফিলদের তিনি বিরোধিতা করেছিলেন। রাশিয়াতে তাঁকে লেনিনের পূর্বসূরী হিসেবে মনে করা হয়।

সিমাব্যু, জিওভান্নি (১২৪০-১৩০২) : শিল্পী, মোজেইক নির্মাতা এবং সম্ভবতঃ স্টেইন্‌ড্‌ গ্লাস্‌ ডিজাইনার। ১২৭২এর একটি রোমান দলিলে "ফ্লোরেন্সের শিল্পী" বলে তাঁর উল্লেখ করা হয়। ১৩০২ খৃষ্টাব্দে তাঁর সম্বন্ধে শেষ কিছু কথা জানা যায়। দান্তের ডিভাইন কমেডিতে (পার্গেটোরিও, পৃঃ ১১, ৯৪-৯৬) তাঁর উল্লেখ আছে। ফ্লোরেন্টাইন ফ্রেসকো শিল্পীদের দীর্ঘ ও উজ্জ্বল তালিকায় তাঁর নাম ভাস্বর হয়ে আছে।

ক্যুরেল, ফ্রাঁসোয়া (১৮৫৪-১৯২৮) : ফরাসী নাট্যকার। ফরাসী মঞ্চে এঁর নাটক অনেক নতুন ধ্যান ধারণার জন্ম দিয়েছিল। প্রথম দিকের নাটকগুলি মনস্তাত্ত্বিক অন্তর্দর্শন। কিন্তু পরবর্তীকালে তিনি মূলধন ও শ্রমের সম্পর্ক (লে রেপা দ্যু লিয়ঁ), পথভ্রান্ত বিজ্ঞান, সভ্য মানুষের মধ্যে পশুত্ব ইত্যাদি বিষয় নিয়েও নাটক রচনা করেন।

ডেভিড, জ্যাকুইস লুই (১৭৪৮-১৮২৫) : ফরাসী বিপ্লবের সময়ে অন্যতম প্রধান ফরাসী শিল্পী। তাঁর একাধিক ছবি ফ্রান্সে নিওক্ল্যাসিকাল ধারার প্রতিষ্ঠা করেছে। তাঁর বেশির ভাগ ছবিই রাজসভার জন্য অঙ্কিত হয় নি। এগুলি ছিল ক্রমবিস্তৃত, শিক্ষিত মধ্যবিত্ত সমাজের জন্য। বিপ্লবের থেকে তিনি মুখ ফিরিয়ে থাকেননি। নতুন শাসনব্যবস্থার জন্য তিনি ছবি এঁকে গিয়েছেন। অসমাপ্ত "ওথ অব দ্য টেনিস কোর্ট" ছবিটি রাজকর্তৃত্বের বিরুদ্ধে পার্লামেন্টাবিয়ানদের প্রথম বিদ্রোহকে অভিনন্দন জানিয়ে আঁকা। এসব ছবিগুলি পদ্ধতিগত দিক দিয়ে যতটা না নিওক্ল্যাসিকাল তার চাইতে বেশি বাস্তবমুখী।

দেলাক্রোয়া, ইউজিন (১৭৯৮-১৮৬৩) : সর্বশ্রেষ্ঠ ফরাসী শিল্পীদের অন্যতম। উনবিংশ শতাব্দীর ফরাসী রোম্যান্টিক শিল্পের গোড়াপত্তনকারীদের মধ্যে তাঁর নাম উজ্জ্বল হয়ে আছে। ছবির বিষয় খুঁজতে গিয়ে দেলাক্রোয়া প্রথম থেকেই সমসাময়িক রোম্যান্টিক কবিদের সঙ্গে একাত্মবোধ করেছিলেন; দান্তে, শেক্‌স্‌পীয়র, মধ্যযুগীয় ইতিহাস কিংবা প্রাচোর থেকে প্রায়ই তিনি তাঁর দৃশ্যপট নিয়েছেন। লিথোগ্রাফির নতুন মাধ্যমটিও তিনি আবিষ্কার করেছিলেন।

দোব্রোলুবভ, নিকোলাই আলেক্সান্দ্রোভিচ (১৮৩৬-৬১) : রুশী বিপ্লবী গণতন্ত্রী, সাহিত্য সমালোচক।

দ্যু বোয়া-রেমণ্ড, এমিল (১৮১৮-৯৬) : জার্মান ফিজিওলজিস্ট দার্শনিক। গালভানির তত্ত্ব যখন সমালোচিত তখন তিনি স্নায়ু এবং পেশির বৈদ্যুতিক ক্রিয়ার ওপর গুরুত্বপূর্ণ গবেষণা করেছিলেন। তিনি বিজ্ঞান এবং দর্শনের জগতে অনেক বিতর্কের জন্ম দিয়ে গিয়েছেন।

দুচিও দি বুয়োনিনসেগনা (১২৫৫-১৩১৯) : ইতালিয় দেশের শিল্পী। তাঁর কাজ সাধারণত খুব ছড়ানো কম্পোজিশনে, রং সম্বন্ধে সমৃদ্ধ, নিজস্ব ধারণাতে ও রেখাভিত্তিকতায় অনন্য।

দুমা, আলেক্সান্দর (দুমাফিল) (১৮২৪-৯৫) : ফরাসী নাট্যকার ও ঔপন্যাসিক। 'শিল্পের জন্য শিল্প' তত্ত্বটিকে তিনি সম্পূর্ণভাবে অস্বীকার করেছিলেন ("পুরোপুরি অর্থহীন তিনটি শব্দ")। তাঁর বিশ্বাস ছিল দুষ্টের শাস্তি দেখিয়ে আর সাধুর জয় দেখিয়ে একজন নাট্যকার সামাজিক সুস্থতাকে সাহায্য করতে পারেন।

দ্যুপঁ, পীয়ের (১৮২১-৭০) : ফরাসী কবি।

ফেদোতোভ, পাভেল আন্দ্রেয়েভিচ : (১৮১৫-৫২) রাশিয়ার শিল্পী।

ফয়েরবাখ, ল্যুদভিগ অ্যাণ্ড্রিয়াস (১৮০৪-৭২) : প্রসিদ্ধ জার্মান দার্শনিক। খ্রীষ্টান ধর্মকে আক্রমণ করেছিলেন তিনি তাঁর সব চাইতে শক্তিশালী

রচনা 'য়ুবের ফিলোসোফি উণ্ড ক্রিস্টেনটুম' এবং 'ডাস ওয়েসেনডেস ক্রিসটেনটুম্স্' এ। তাঁকে নাস্তিক বললে যদিও তিনি তা অস্বীকার করেছিলেন, তবুও ১৮৪৮-৪৯ এর সঙ্কটের সময়ে গোঁড়ামির ওপর তাঁর আক্রমণ বিপ্লবী দলের কাছে তাঁকে প্রায় নায়কোচিত করে তুলেছিল।

ফিলোজোফভ, দ্‌মিত্রি ভ্‌লাদিমিরোভিচ (১৮৭২-১৯৪০): রুশী সমালোচক। দর্শনের দিক দিয়ে অতীন্দ্রিয়বাদী।

ফ্লবেয়ার, গুস্তাভ (১৮২১-৮০): ফরাসী ঔপন্যাসিক। প্রখর চিন্তাশক্তির অধিকারী। তাঁরাই "বুর্জোয়া" যাঁরা "চিন্তাশক্তিতে হীন ও দুর্ব্বল"— এ কথা ফ্লবেয়ারের। ল্য এদুকার্শ সাঁতিমাঁতাল, ল্য তাঁতেশঁ দ্য সাঁৎ আঁতোয়ান, মাদাম বোভারি, সালাম্বো, ত্রোয়ো কোঁৎ ইত্যাদির রচয়িতা। বস্তুবাদিতাকে তিনি সব কিছুর উর্দ্ধে স্থান দিতেন।

গ্যতিয়ের, থিওফাইল (১৮১১-৭২): ফরাসী কবি, ঔপন্যাসিক, সমালোচক ও সাংবাদিক। রোম্যান্টিক যুগের প্রথম দিকের সাহিত্যধারাকে উনবিংশ শতাব্দীর শেষ দশকগুলির নন্দনতত্ত্বে ও প্রকৃতিবাদে পরিচালনার পেছনে এঁর অসামান্য অবদান। রোম্যান্টিক আন্দোলনের একনিষ্ঠ সমর্থক। ভিক্টর হুগোকে আদর্শ জ্ঞান করতেন। তিনি বিশ্বাস করতেন, শিল্পকে নৈর্ব্যক্তিক হতে হবে, এবং তা কখনই কোন মতবাদ বা জ্ঞান দানে পর্যবসিত হবে না। অতএব শিল্পীকে একাগ্র হতে হবে আঙ্গিকের উৎকর্ষ আনয়নে।

জিয়োত্তো (১২৬৬-১৩৩৭): ইতালিয়ান শিল্পী। ছয় শতাব্দীরও বেশিকাল ধরে তাঁকে আধুনিক শিল্পের জনক বলে আসা হয়েছে। ডিভাইন কমেডিতে দান্তে এঁর উল্লেখ করেছেন। ধর্মীয় বিষয়ের ওপর অসংখ্য ফ্রেস্কো ও মোজাইক করে গিয়েছেন।

গ্লাজ, অ্যালবেয়ার লিয়ঁ (১৮৮১-১৯৫৩): ফরাসী কিউবিস্ট শিল্পী এবং

সাহিত্যিক। ১৯০১ সালে ইম্প্রেশনিস্ট হিসেবে শিল্পীজীবনের শুরু। এর পাঁচ বছর বাদে কিউবিস্ট আন্দোলনে যোগদান করেন। অস্বাভাবিক উজ্জ্বল রঙে ছবি এঁকেছেন তিনি। সবচাইতে গুরুত্বপূর্ণ কাজ 'হার্ভেস্ট থ্রেশিং'। পরবর্তীকালে গ্লাজ ক্যাথলিসিজ্‌মে প্রত্যাবর্তন করেন। ছবিতে কিউবিস্ট পদ্ধতির সঙ্গে মিলেমিশে যায় ক্যাথলিক বক্তব্য। এই সময়ে করা সাতান্নটি এচিং-এর কাজ বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

গোগল, নিকোলাই ভাসিলিয়েভিচ (১৮০৯-৫২): রুশ ব্যঙ্গ সাহিত্যিক, গল্পকার, ঔপন্যাসিক ও নাট্যকার। মিয়রৎভিয়ে দুশি'র রচয়িতা। সোরোচিনস্কায়া ইয়ারমারকা, ভ্যেচের নাকান্যনে ইভানা-কুপালা, মাইস্কায়া নোচে, প্রোপাভশায়া গ্রামোতা ইত্যাদি বিখ্যাত ছোটগল্পে গোগলের প্রতিভা বিকশিত। ঊনবিংশ শতাব্দীর মহান রুশ সাহিত্যিকদের কাছে গোগাল কি ছিলেন তা বোঝা যায় তুর্গেনেভ ও দস্ত্‌য়েভ্‌স্কির মন্তব্য থেকে। তুর্গেনেভ বলেন, "গোগোল আমাদের কাছে সাহিত্যিকের চাইতেও অনেক বেশি কিছু। তিনি আমাদের চোখের সামনে নিজেদের উদ্ঘাটিত করে দিয়েছেন।"

গলিৎসিন, দমিত্রি আলেক্সিভিচ (১৭৩৪-১৮০৩): রাশিয়ার পণ্ডিত, সাহিত্যিক ও কূটনীতিবিদ। প্রাকৃতিক বিজ্ঞান, দর্শন ও অর্থশাস্ত্রের ওপর কাজ করে গিয়েছেন।

গ্যাকুঁর, এদমঁদ ল্যুই আঁতোয়াঁ হুঁয়ো দ্য এবং যুল আলফ্রেদ হুয়ো দ্য (১৬২২-৯৬): ফরাসী সাহিত্যিক দুই ভাই। একসঙ্গে সাহিত্যকর্ম করেছেন। সাহিত্যে সত্যের সন্ধান করেছিলেন তাঁরা। অষ্টাদশ শতাব্দীর শিল্পকে পুনরুজ্জীবিত করতে চেয়েছিলেন। শিল্পসমালোচক হিসাবে তাঁদের সব চাইতে উল্লেখযোগ্য সমালোচনাগ্রন্থ, হল, 'দি আর্ট অব দি এইটিন্‌থ্‌ সেঞ্চুরী'। ইতিহাসবীক্ষণের মধ্য বহু প্রশংসিত গ্রন্থ, 'ইস্তোয়ার

ত্য ল্যা সোশিয়েতে ফ্রাঁসেই পার্দা ল্য রেভল্যুশঁ'। ১৮৬০ সালে তাঁরা উপন্যাস লিখতে শুরু করেন। ন্যাচারালিজম প্রতিষ্ঠার জন্য তাঁরা যা করেছেন তা পরবর্তীকালে যথেষ্ট প্রভাবিত করেছে এমিল জোলা ও জর্জ ম্যুরের মত ঔপন্যাসিকদের।

জোসেফ গ্রাসেৎ (১৮৪৯-১৯১৮): ফরাসী অধ্যাপক ও দার্শনিক।

ন্যুট হামসুন (১৮৫৯-১৯৫২): ঔপন্যাসিক নাট্যকার কবি এবং ১৯২০ সালের নোবেল পুরস্কার বিজয়ী। উপন্যাসের জগতে নিও-রোম্যান্টিক বিপ্লবের অন্যতম পুরোধা। উপন্যাসে অত্যধিক ন্যাচারালিস্টিক তথ্যমুখীনতার বিরোধী ছিলেন তিনি। ম্যাক্সিম গর্কি, টমাস মান এবং আইজাক বাশেভিস সিঙ্গারপ্রমুখ সাহিত্যিকরা তাঁর ঋণ স্বীকার করেছেন। বহুপরিচিত উপন্যাস 'হাঙ্গার' নরওয়েইয়ান উপন্যাসে রীতিমত আলোড়ন তুলেছিল। 'গ্রোথ অব দ্য সয়েল' উপন্যাসে তিনি স্বেচ্ছায় প্রকৃতির কাছে প্রত্যাবর্তন করতে চেয়েছেন। আধুনিক পাশ্চাত্য সংস্কৃতির প্রতি তীব্র ঘৃণাবশত তিনি দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধচলাকালীন নরওয়ে দখলকারী জার্মানদের সমর্থন করেছিলেন। বিশ্বাসঘাতক বলে তাঁকে গ্রেপ্তার করা হয়। কিন্তু বয়সের কথা বিবেচনা করে ছেড়েও দেওয়া হয় তাঁকে। জার্মানদের সমর্থন করায় তাঁর সুনাম যথেষ্ট ক্ষুণ্ণ হয়েছিল।

হার্মোডিয়াস (খৃঃ পৃঃ ৬ষ্ঠ শতাব্দী): লোক কাহিনী অনুযায়ী অ্যারিস্টোগীটনের সঙ্গে যৌথভাবে হার্মোডিয়াস এথেন্সকে স্বৈরাচারী পিসিস্ট্রাটিস এর হাত থেকে মুক্ত করেছিলেন। মদ্যপানকালে গীত সঙ্গীতে তাঁদের স্মরণ করা হত। অবশ্য এই কাহিনীর সত্যতা সম্বন্ধে স্বয়ং থুসিডাইডিসও সন্দেহ প্রকাশ করে গিয়েছেন।

হেলভেটিয়াস, ক্লদ-আদ্রিয়েঁ (১৭১৫-৭১): দার্শনিক এবং আলোকপ্রাপ্ত ফরাসী চিন্তাবিদদের মহান সমর্থক। মঁতেস্কুর লেখা "দ্য স্পিরিট অব ল" এর প্রতিবাদ হিসেবে হেলভেটিয়াস লিখিত "অন দ্য মাইণ্ড" ঝড়

তুলেছিল। তাঁর হেডোনিস্টিক দর্শনের কয়েকটি মূলমন্ত্র ছিল—প্রথমত, দেহ সুখানুভূতির মধ্যেই সব মানুষের আচার আচরণ ক্রিয়াকলাপ সীমিত; দ্বিতীয়ত, সুখাসক্তি ও যন্ত্রণাভীতির ওপর ভিত্তি করে গঠিত আত্মচিন্তাই সব মানুষের অস্তিত্বের মূলে, তৃতীয়ত প্রতিটি মানুষেরই সমান বুদ্ধিবৃত্তি—কেবল মাত্র কিছু মানুষের মধ্যে জ্ঞানের আকাঙ্ক্ষা কিছুটা কম ইত্যাদি।

হার্জেন, আলেক্সান্দর ইভানোভিচ (১৮১২-৭০): সমাজ দার্শনিক, রাজনৈতিক সাংবাদিক, ১৯শ শতকের রুশীয় বুদ্ধিজীবী সমাজের র‍্যাডিকাল ঐতিহ্যের অন্যতম প্রতিষ্ঠাতা। ফ্রীডরিখ শীলারের নাটকে অনুপ্রাণিত এই দার্শনিক তাঁর বন্ধু নিকোলাই ওগারিয়োভের সাথে ডিসেম্ব্রিস্টদের জ্বালানো বিপ্লববহ্নি বহনকরে নিয়ে যেতে প্রতিজ্ঞা করেন। পরবর্তীকালে তাঁরা দুই বন্ধু শলিভের প্যানথিইস্টিক আদর্শবাদের সঙ্গে ফরাসী সমাজ দার্শনিক আঁরি দ্য স্যাঁং সাইমনের ইউটোপিয় সমাজতন্ত্রের এক সংমিশ্রণ ঘটান। এই মেটাফিজিক্যাল রাজনীতির জন্য অচিরেই তাঁর দলের অনেককে কারাবরণ করতে হয়। হারজেন নিজেও ছয় বৎসরের জন্য নির্বাসিত হন। পরবর্তীকালে শেলিংয়ের আদর্শবাদ থেকে সরে এসে তিনি হেগেলের "বাস্তববাদী যুক্তিবাদ" এবং ফয়েরবাখের 'বস্তুবাদের' প্রতি আসক্ত হন। এবং ক্রমে তিনি একজন হেগেলীয় বামপন্থীতে রূপান্তরিত হন। তিনি বিশ্বাস করতে শেখেন যে দ্বন্দ্বই (ডায়ালেটিক) হল "বিপ্লবের অ্যালজেব্রা"।

হিপিয়ুস, জিনাইদা নিকোলায়েভনা (১৮৬৯-১৯৪৫): রুশীয় মহিলাকবি। সিম্বলিজমের প্রবর্তকদের মধ্যে অন্যতম।

হুগো, ভিক্টর (১৮০২-৮৫): কবি, ঔপন্যাসিক, নাট্যকার, সমালোচক এবং এক যন্ত্রণাদগ্ধ স্রষ্টা। ক্লাসিসিমের বিরুদ্ধে রোম্যান্টিক আন্দোলনের অন্যতম পুরোধা। লে মিজরেব্‌ল্‌, নোৎর্‌ দাম দ্য পারী, টয়লার্স অব দ্য

সী ইত্যাদি রচনার জন্য প্রসিদ্ধ। ফরাসী সাহিত্যে ইনি প্রায় কিংবদন্তী। শোনা যায় প্রতি সকালে তিনি কম করে একশো লাইন কবিতা বা কুড়ি পাতা গদ্য লেখা চর্চা করতেন।

হুরেৎ, যুল (১৮৬৪-১৯১৫): ফরাসী সাংবাদিক। ইনি বিখ্যাত কিছু ব্যক্তির সাহিত্য, জনজীবন ইত্যাদির থেকে তাঁদের উল্লেখযোগ্য কিছু উদ্ধৃতি সংগ্রহ ও সঙ্কলন করেন।

হাইসমাজ্‌স্‌ জরিস কার্ল (১৮৪৮-১৯০৭): মূলতঃ ঔপন্যাসিক। এঁর উপন্যাসগুলিতে ১৯শ শতাব্দীর শেষভাগের ফ্রান্সের নান্দনিক, আত্মিক এবং বুদ্ধিজীবী জীবনের প্রতিচ্ছবি পাওয়া যায়। প্রথমদিকে ন্যাচারালিজম দ্বারা প্রভাবিত হলেও পরবর্তীকালে সেই প্রভাব তিনি কাটিয়ে ওঠেন। তাঁর লেখাতে অনেক আত্মজীবনীমূলক চিত্রাবলী পাওয়া যায়। এছাড়াও তিনি একজন শিল্প সমালোচক ছিলেন।

ইভানভ, আলেকজান্দর আন্দ্রেয়েভিচ (১৮০৬-৫৮): রুশীয় চিত্রশিল্পী।

ইভানভ রাজুমনিক (রাজুমনিক ভাসিলিয়েভিচ ইভানভ ১৮৩৮-১৯৪৫): রুশীয় নারোদনিক, সাহিত্যসমালোচক এবং সমাজবিজ্ঞানী।

কান্ট, ইমানুয়েল (১৭২৪-১৮০৪): বিশ্বের মহান দার্শনিকদের মধ্যে অন্যতম। জ্ঞান নীতিবাদ ও নন্দনতত্ত্বের ওপর তাঁর সুসংগঠিত এবং ব্যাপক চিন্তাভাবনা পরবর্তী দার্শনিক চিন্তাভাবনার ওপর, বিশেষতঃ কান্টবাদী ও ভাববাদী বিভিন্ন জার্মান মতাদর্শের ওপর দারুণ প্রভাব ফেলেছে। দীর্ঘ ১৫ বছর অধ্যাপনার কাজ করেছেন। ১৭৬০ থেকে তিনি দর্শনশাস্ত্র পড়াশুনোর দিকে বিশেষ আগ্রহী হন। তাঁর অজস্র কাজের মধ্যে ক্রিটিক অব পিওর রিজন্‌, ক্রিটিক অব প্র্যাকটিকাল রিজন্‌, ক্রিটিক অব জাজমেণ্ট ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য।

ক্রামস্কোয়, ইভান নিকোলায়েভিচ (১৮৩৭-৮৭): রুশীয় চিত্রশিল্পী।

কুকোলনিক, নেস্টর ভাসিলিয়েভিচ (১৮০-৬৮): রুশীয় প্রতিক্রিয়াশীল

ঔপন্যাসিক এবং নাট্যকার।

লামার্তিন, আলফোঁস দ্য (১৭৯০-১৮৬৯): ১৮২০ সালে প্রকাশিত পোয়েটিক মেডিটেশন্‌স্‌ এ লামার্তিনের লিরিকগুলি তাঁকে ফ্রান্সের রোম্যান্টিক আন্দোলনের অন্যতম প্রধান নায়ক করে তুলেছিল। ১৮২৯ সালে তিনি ফ্রেঞ্চ আকাদেমিতে নির্বাচিত হন পরবর্তীকালে তিনি রাজনীতিতে জড়িয়ে পড়েন ও মেহনতী জনগণের পক্ষে তাঁর বক্তব্য রাখেন।

ল্যাং, ফ্রিডরীখ অ্যালবার্ট (১৮২৮-৭৫): জার্মান নব্য-কান্টীয় দার্শনিক এবং অর্থনীতিবিদ।

লাপ্রাদ পীয়ের মার্তিন ভিক্তর (১৮১২-৮৩): ফরাসী কবি।

লরেঁৎ-পিশাৎ, লিওঁ (১৮২৩-৮৬): ফরাসী কবি এবং আন্তর্জাতিক আইন ও রাজনীতির ব্যাপারে অত্যন্ত পারদর্শী ব্যক্তি।

লেকোঁৎ দ্য লিসলি শার্ল (১৮১৮-৮৪): কবি। পার্নাশিয়ানদের পথপ্রদর্শক। ১৮৬৫ থেকে ১৮৯৫ পর্যন্ত অন্তত, হুগো ছাড়া যদি কোন কবির নাম উল্লেখিত হত, তো তিনি হলেন লেকোঁৎ। বোদলেয়ার ও সিম্বলিষ্টদের প্রতি তাঁর অনুরাগ বেড়ে যাওয়ায় তাঁর সুনাম অনেকটা ক্ষতিগ্রস্ত হয়। তিনি রোম্যান্টিসিষ্টদের বিরুদ্ধে কবিতা লিখেছিলেন। কবিতাতে নিরপেক্ষতা, এবং নিয়মানুবর্তিতার পক্ষে ছিলেন তিনি। প্রথম কবিতার বই প্রকাশিত হয় ১৮৫২ সালে।

লেজার, ফার্নাণ্ড (১৮৮১-১৯৫৫): চিত্রশিল্পী। অধুনিক শিল্পজগৎ ও তৎসংক্রান্ত প্রযুক্তিবিদ্যা ইত্যাদি তাঁকে খুব নাড়া দেয়। তিনিই "মেশিন আর্ট" এর প্রবর্তক।

লিওনার্দো দ্য ভিঞ্চি (১৪৫২-১৫১৯): চিত্রশিল্পী, ভাস্কর, প্রযুক্তিবিদ এবং আর্কিটেক্ট। ব্যাপক এবং বিস্তৃত প্রতিভার জন্য সমগ্র বিশ্বে তিনি খ্যাত ও পূজিত। মানবদেহ, শারীর ও প্রাকৃতবিদ্যার অভ্যন্তরে তিনি যে তীব্র বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধান চালিয়ে গিয়েছেন তা তাঁর

সময়ের তুলনায় অসম্ভব আধুনিক ছিল। নিজের সময়ের চাইতে কয়েক শতাব্দী এগিয়ে তিনি ভাবতেন। অসংখ্য ছবির মধ্যে লাস্ট সাপার ও মোনালিসা আজও বহু বিতর্কিত, বহু আলোচিত।

লেরুজ, পীয়ের (১৭৯৭-১৮৭১): সর্বেশ্বরবাদী দার্শনিক, অর্থনীতিবিদ, এবং একঅর্থে সমাজতন্ত্রের প্রচারক।

১৮২৪ সালে পল-ফ্রাঁসোয়ো দ্যুবোয়ার সঙ্গে লেরুজ ল্য গ্লোব প্রতিষ্ঠা করেন। সাত বছর বাদে সেটিকে সেইন্ট-সাইমোনিয়ান সোশ্যালিস্টদের মতপ্রচারে সহায়ক অফিস করে দেওয়া হয়। সোশ্যালিজম শব্দটা লেরুজের মস্তিষ্কপ্রসূত না হলেও তিনিই প্রথম তাঁর একটি লেখাতে শব্দটির সম্যক বিশ্লেষণ করেন। তিনি লিখেছিলেন সমাজের কাজ হল "তার প্রতিটি সদস্যকে প্রতিটি নাগরিককে তাঁর প্রয়োজনমত ক্ষমতামত এবং কাজ বুঝে, সম্মিলিত শ্রমজাত দ্রব্যটি সমানভাগে ভাগ করে দেওয়া।"

চতুর্দশ লুই (১৬৩৮-১৭১৫): ফ্রান্সের অন্যতম গৌরবোজ্জ্বল এক সময়ের শাসনকর্তা, সার্বভৌম নৃপতি। ত্রয়োদশ লুই এবং অ্যানের পুত্র লুই ১৬৪৩ সালে সিংহাসনে আরোহণ করেন। অন্তর্দেশীয় অশান্তিতে ছিন্নবিচ্ছিন্ন ফ্রান্সকে তিনি সংহত ও একত্রিত করেন।

লুনাচারস্কি, আনাতোলি ভাসিলিয়েভিচ (১৮৭৫-১৯৩৩): রুশীয় সাহিত্যিক ও রাজনীতিবিদ। বলশেভিকপন্থী। বলশেভিক পত্রিকা ভ্পেরেদ্ (সামনে) এর সম্পাদক মণ্ডলীতে ছিলেন তিনি। নতুন সমাজব্যবস্থায় ধর্মের স্থান কোথায় তা নিয়ে তিনি চিন্তাভাবনা করেন। ১৯৩৩ এ তাঁকে স্পেনে সোভিয়েত রাষ্ট্রদূত করে পাঠান হয়।

মার্ক্স কার্ল (১৮১৮-৮৩): বিপ্লবী সমাজতত্ত্ববিদ এবং অর্থনীতিবিদ। ফ্রেডরিখ এঙ্গেলস্ এর সাথে যৌথভাবে 'কমিউনিষ্ট পার্টির ম্যানিফেস্টো' প্রকাশ করেন। যুক্তিসহ প্রমাণ করেন, আজ অব্দী যাবতীয় ইতিহাস

শ্রেণীসংগ্রামের ইতিহাস। এবং সেই শ্রেণীসংগ্রাম সমাপ্ত হবে মেহনতী জনসাধারণের মুক্তির মধ্য দিয়ে।

জার্মানী এবং ফ্রান্স থেকে বিতাড়িত হয়েছিলেন তিনি। ডাস ক্যাপিটাল, তাঁর সর্বাধিক প্রসিদ্ধ কীর্তি। প্রায় গোটা জীবনটাই দারিদ্র্যে কাটিয়েছেন তিনি। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষভাগে তাঁর চিন্তাভাবনা ইউরোপীয় সমাজতন্ত্রের ভিত্তিভূমি হিসাবে কাজ করেছে।

মেরেঝকোভস্কি, দ্‌মিত্রি (১৮৬৫-১৯৪১): রুশীয় কবি, ঔপন্যাসিক, সমালোচক ও চিন্তাবিদ। রুশীয় বুদ্ধিজীবিদের মধ্যে ধর্মীয় দার্শনিক চিন্তাভাবনাকে পুনরায় জাগরূক করার পেছনে তাঁর অবদান যথেষ্ট। তাঁর লেখা "অন দ্য কজেস অব দ্য ডিক্লাইন অ্যাণ্ড অন দ্য ন্যু ট্রেণ্ড্‌স্‌ ইন কনটেমপোরারি রাশান লিটরেচার (৮৯৩" রুশীয় আধুনিকতাবাদের এক অসামান্য রচনা। স্ত্রীর নাম জিনাইদা হিপিয়ুস তাঁর ট্রিলজি "ক্রাইস্ট অ্যাণ্ড অ্যান্টিক্রাইস্ট" রুশীয় ঐতিহাসিক উপন্যাসের ধারাকে আবার বাঁচিয়ে তুলেছিল।

১৯১৭ এর বিপ্লবের আগে মেরেঝকোভস্কি তৎকালীন শাসন যন্ত্রের বিরোধী ছিলেন। ফেব্রুয়ারী বিপ্লবকে স্বাগত জানিয়েছিলেন তিনি। কিন্তু বলশেভিকদের ক্ষমতা দখল তাঁর মনঃপূত হয় নি।

মুসেৎ, অলফ্রেদ দ্য (১৮১০-৫৭): ফরাসী রোম্যান্টিক আন্দোলনের অন্যতম শ্রেষ্ঠ কবি ও নাট্যকার। যৌবনে ভয়ঙ্কর উচ্ছৃঙ্খল জীবনযাপন তাঁর স্বাস্থ্যের ক্ষতি করেছিল। তাঁর হাল্কারসের ব্যঙ্গাত্মক, উচ্ছল কবিতাগুলির জন্য তিনি অমর হয়ে থাকবেন। রোম্যান্টিকদের কিছু কিছু আতিশয্যের প্রতি তিনি প্রায়ই তীক্ষ্ণ বিদ্রূপবাণ নিক্ষেপ করতেন। মহিলা ঔপন্যাসিক জর্জ সাঁদ এর সঙ্গে তাঁর ছয় বছরের প্রেম তাঁর অনেক অনবদ্য লিরিক সৃষ্টিতে অনুপ্রেরণা হিসেবে কাজ করেছিল।

নেপোলিয়ন, প্রথম (১৭৬৯-১৮২১): ফ্রান্সের ইতিহাসে অবিচ্ছেদ্য

এক নাম। ফরাসী বিপ্লবের সময়ে লড়াইয়ে অংশগ্রহণ করেছিলেন। পরে ব্রিগেডিয়ার জেনারল হিসেবে নির্বাচিত হন। ১৭৯৯ সালে এক সার্থক ক্যু'র মধ্য দিয়ে তিনি মিলিটারি একনায়কতন্ত্র কায়েম করেন। সরকার এবং শিক্ষাব্যবস্থায় বেশ কিছু সংস্কার সাধন করেছিলেন তিনি। ১৮১৫ সালে ওয়াটারলুর যুদ্ধে ব্রিটিশ এবং প্রুশিয়দের হাতে তিনি পরাজিত ও সেণ্ট হেলেনায় নির্বাসিত হন। সেখানেই তাঁর মৃত্যু ঘটে।

নেপোলিয়ন, তৃতীয় (১৮০৮-৭৩): একটানা দুই দশক ধরে ফ্রান্সকে সমৃদ্ধির পথে এগিয়ে নিয়ে যেতে এবং ইউরোপে ফ্রান্সের হৃতগৌরব পুনরুদ্ধার করতে সাহায্য করেছেন। ইন্দোচীন অব্দি তিনি ফ্রান্সের কর্তৃত্ব প্রসারিত করেছিলেন। স্বদেশে শিল্প বাণিজ্যের অনেক উন্নতি ঘটিয়েছিলেন। অবশ্য শেষ অব্দি ১৮৭০-৭১ এর ফ্রাঙ্কো জার্মান যুদ্ধে তিনি শোচনীয়ভাবে পরাজিত হন।

নেক্রাসভ, নিকোলে আলেক্সেয়েভিচ (১৮২১-৭৭): রুশীয় কৃষকদরদী কবি এবং সাংবাদিক। ছোটদের জন্যও অনেক লোকসঙ্গীত এবং কবিতাকে নতুন করে শুনিয়েছেন তিনি, যাতে কৃষক জীবনের মৌলিক প্রাণময়তার কথা বিধৃত। 'সোভ্রেমেন্নিক'পত্রিকার প্রতিষ্ঠাতা পুশকিনের মৃত্যুর পর পিওতর প্লেৎনেভের কাছ থেকে নেক্রাসভ পত্রিকাটি কিনে নেন এবং সেটিকে একটি বৃহদায়তন সাহিত্য পত্রিকা করে তোলেন। তুর্গেনেভ এবং তলস্তয়ের প্রথম দিকের অনেক লেখা এতে প্রকাশিত হয়েছে। কিন্তু ১৮৫৬'র পরে সাব এডিটর নিকোলাই চেরনিশেভস্কির প্রভাবে পত্রিকাটিতে মিলিট্যাণ্ট র‍্যাডিকালিজমের সুর পাওয়া যায়। দ্বিতীয় আলেক্সান্দারকে প্রথমবার হত্যার চেষ্টা হওয়ার পর পত্রিকাটির ওপর অনেক বিধিনিষেধ আরোপিত হয়। এর পর ১৮৬৮ তে শ্চেদ্রিনের সঙ্গে নেক্রাসভ 'ওতেচেস্তভেন্নিয়ে জাপিস্কি' পত্রিকাটির মালিকানা নেন

এবং আমৃত্যু এর সম্পাদক ও প্রকাশক হয়ে থাকেন।

নেরো (৩৭—৬৮) ঃ আসল নাম লুসিয়াস ডোমিটিয়াস আহেনোবারবুস। নিজের মা ও স্ত্রীকে মৃত্যুদণ্ড দিয়েছিলেন। নিজেকে শিল্পী এবং অভিনেতা ভাবতেন। ব্যক্তিগত জীবনে এবং জনজীবনে তিনি এমন অদ্ভুত অর্থহীন কিছু কাজকর্ম করেছিলেন যে তাঁর থেকে ক্রমশঃ ক্ষমতাশালী রোমানরা বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়েন। বিদ্রোহের আগুন ছড়িয়ে পড়ে, সেনেট থেকে তাঁকে মৃত্যুদণ্ড দেওয়া হয়। তাঁর রক্ষিরাও তাঁকে ছেড়ে চলে যান। নেরো পালিয়ে যান এবং সম্ভবত আত্মহত্যা করেন।

নিকোলাস, প্রথম (১৭৯৬-১৮৫৫) ঃ রুশীয় সম্রাট, প্রতিক্রিয়াশীল শাসক। প্রুশিয়ার রাজকুমারী শার্লটকে বিবাহ করেছিলেন। শাসনক্ষেত্রে তিনি ছিলেন সম্পূর্ণ স্বৈরাচারী। বস্তুত শাসনক্ষমতা ছিল সৈন্য বাহিনীর এবং আমলাদের হাতে। ক্রিমিয়ার যুদ্ধে রাশিয়ার পরাজয়ের সাথে সাথে তাঁর রাজত্বও শেষ হয়।

নীটশে, ফ্রেডরিখ (১৮৪৪-১৯০০) ঃ পণ্ডিত, দার্শনিক এবং সামালোচক। কন্টিনেণ্টাল দর্শন ও সাহিত্যের ওপর অপরিসীম প্রভাব ফেলেছিলেন তিনি। বন এবং লাইপজিগে দর্শন অধ্যয়ণ করেন। 'দ্য বার্থ অব এ ট্রাজেডি' লেখেন ১৮৭২ সালে। গ্রীক সংস্কৃতির ডাইওনিশিয়ান এবং অ্যাপোলোনিয়ান চরিত্রের মধ্যের বহুখ্যাত বিরোধিতা এই গ্রন্থের আলোচ্য বিষয়। 'দাস স্পেক জরথুস্ট্র' 'বিয়ণ্ড গুড অ্যাণ্ড ইভিল' ইত্যাদি বহুপ্রসিদ্ধ গ্রন্থের রচয়িতা। রিচার্ড ওয়াগনারের ভক্ত ছিলেন। কিন্তু পরে ওয়াগনার খৃষ্টধর্মের সাথে একটা বোঝাবুঝির মধ্যে আসেন বলে তিনি ওয়াগনারের সঙ্গে রীতিমত তর্কবিতর্ক ও ঝগড়া করেন। ১৮৮৯ তে তাঁর মানসিক ভারসাম্য বিনষ্ট হয়। বাকী জীবনটা তাঁকে অ্যাসাইলামে কাটাতে হয়েছিল।

অস্ত্রোভ্‌স্কি, আলেক্সান্দর নিকোলায়েভিচ (১৮২৩-৮৬): রুশীয় বাস্তববাদের শ্রেষ্ঠতম প্রতিভূ। নাট্যকার। ১৮৪৩ থেকে ১৮৪৮ সাল অব্দি মস্কো জুভেনাইল কোর্টে কেরানীর কাজ করেছেন। 'সীন্‌স্‌ অব ফ্যামিলি হ্যাপিনেস' 'দ্য ব্যাঙ্করাপ্‌ট্‌' ইত্যাদির রচয়িতা। 'ইট্‌স্‌ আ ফ্যামিলি অ্যাফেয়ার, উই উইল সেট্‌ল্‌ ইট আওয়ারসেলভ্‌স্‌' নাটকটি অনেক অপ্রিয় সত্য উদ্‌ঘাটন করেছিল বলে তাঁকে সরকারী চাকরী ছেড়ে দিতে বাধ্য করা হয়। তেরো বছরের জন্য নাটকটি নিষিদ্ধ ছিল। তাঁর বেশির ভাগ লেখাই ছিল রুশীয় ব্যবসায়ী মহলকে কেন্দ্র করে।

পাস্কেভিচ' ইভান ফিওদোরোভিচ, (১৭৮২-১৮৫৬): সামরিক অধিকর্তা এবং এককালীন রুশীয় সরকারের শাসন বিভাগের মাথা। ১৮৩০-৩১ এর পোলিশ বিদ্রোহকে দমন করেছিলেন। একই রকম কঠোরতার সাথে বিচার করেছিলেন ডিসেম্ব্রিস্টদের। যুদ্ধক্ষেত্রে এবং যুদ্ধ পরিকল্পনায় অসাধারণ নৈপুণ্য এবং ক্ষিপ্রতার অধিকারী ছিলেন তিনি।

পেরুজিনো (পিয়েত্রো দি ক্রিস্তোফোরো ভান্নুচি: ১৪৬০-১৫২৩): রেনেশাঁর প্রথমদিকে খ্যাতনামা শিল্পীদের মধ্যে একজন। র‍্যাফায়েলের এককালীন গুরু। রোমে চতুর্থ পোপ সিটাসের নির্দেশমত তিনি সিস্টাইন চ্যাপেলের জন্য ফ্রেসকো এঁকেছিলেন।

পিসারেভ, দ্‌মিত্রি ইভানোভিচ (১৮৪০-৬৮): সমালোচক এবং র‍্যাডিকাল সোশ্যাল চিন্তাবিদ। রুশীয় নিহিলিজমের কথা প্রথম যাঁরা ভেবেছিলেন ইনি তাঁদের অন্যতম। শিল্পের একমাত্র মাপকাঠি তাঁর কাছে ছিল উপযোগিতা। এবং তাঁর মতে শেকস্‌পীয়রের নাটকের চাইতেও একজোড়া জুতোর মূল্য অনেক বেশি। তাঁর লেখা হত খুব জোরালো এবং স্পষ্টবাদী, ইংরাজীতে অনুবাদ করেছেন র ডিক্সন এবং জে, ক্যাটজার, 'সিলেক্টেড ফিলোজফিক্যাল, সোশ্যাল অ্যাণ্ড পলিটিক্যাল এসেজ' গ্রন্থ।

প্লেটো (খ্রীঃ পূঃ ৪২৭-৩৪৭): সক্রেটিস প্লেটো এবং অ্যারিস্টটল—প্রাচীন ত্রয়ী। পাশ্চাত্য সংস্কৃতির ভিত্তিভূমির প্রতিষ্ঠাতা। দর্শনের চৌহদ্দীকে এঁরা প্রসারিত করেছেন বহুদূর। প্রচণ্ড নীতিবাদী হওয়া সত্ত্বেও এঁরা ছিলেন মূলত যুক্তিবাদী। এথেন্সের এক সম্ভ্রান্ত বংশে প্লেটোর জন্ম। প্রথম জীবনে রাজনীতিতে যাবার ইচ্ছে ছিল তীব্র। পরে এলেন দর্শনে। 'আকাদেমির প্রতিষ্ঠাতা, প্লেটোর ডায়ালগ্‌স্ আজও বহু আলোচিত।

পো, এডগার অ্যালান (১৮০৯-৪৯): কবি সমালোচক ও ছোটগল্পকার। কোন্ গূঢ় রহস্যাচ্ছন্নতার গভীরে অনুসন্ধান করেছিলেন তিনি। তাঁর উল্লেখযোগ্য কাজগুলি হল—'দ্য ন্যারেটিভ অব আর্থার গর্ডন পিম', 'টেলস অব দ্য গ্রোটেস্ক অ্যাণ্ড অ্যারাবেস্ক', 'দিমার্ডারস্ ইন দ্য রূ্য মর্গ' এবং 'দ্য র‍্যাভেন'।

পুশকিন, আলেক্সান্দর (১৭৯৯-১৮৩৭): রুশীয় কবি, ঔপন্যাসিক, নাট্যকার ও ছোটগল্পকার। রাশিয়ায় তাঁকে মহত্তম কবি বলা হয়। আধুনিক রুশীয় সাহিত্যের তিনিই জনক। রাজনৈতিক সাহিত্যের জন্য তাঁকে নির্বাসনে যেতে হয়। বায়রণের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে তিনি রুশীয় সাহিত্যে রোম্যান্টিসিজমের প্রবর্তন করেন। ১৮৩৭ সালে তাঁর মৃত্যু ঘটে ডুয়েল লড়তে গিয়ে।

র‍্যাফায়েল, স্যানজিও (১৪৮৩-১৫২০): শিল্পী এবং স্থপতি। ইতালীয় রেনেশাঁর পথিকৃৎদের মধ্যে অন্যতম। কম্পোজিশনের ফর্ম এবং স্বাচ্ছন্দ্যের জন্য তিনি অতুলনীয়। তাঁর বাবাও ছিলেন ছোটখাট এক শিল্পী—জিওভান্নি শান্তি। সেইণ্টপীটারের বাসিলিকা পুনর্নির্মাণের কাজ অসমাপ্ত রেখে যখন ব্রামান্তে মারা যান তখন র‍্যাফায়েল সেই কাজ সমাপ্ত করেন।

রিকার্ডো, ডেভিড (১৭৭২-১৮২৩): উনবিংশ শতাব্দীতে অর্থনীতির

ধ্যানধারনাকে একটি স্বীকৃত ও সংহত বিজ্ঞানের পথে এগিয়ে নিয়ে গিয়েছিলেন এই ব্রিটিশ অর্থনীতিবিদ। ১৮১৫ সালে রিকার্ডোর প্রকাশিত "এসে অন্য দি ইনফ্লুয়েন্স অব লো প্রাইস অব কর্ণ অন দ্য প্রফিট্স্ অব ষ্টক" বইটিতে যথার্থ রিকার্ডিয় মতবাদগুলি পাওয়া যায়। তাঁর প্রধান কাজ হল "প্রিন্সিপ্‌লস্ অব পলিটিক্যাল ইকনমি অ্যাণ্ড ট্যাক্সেশন।'

রাস্কিন, জন (১৮১৯-১৯০০): সাহিত্যিক, সমালোচক এবং শিল্পী। ভিক্টেরিয়ান ইংলণ্ডে স্থাপত্যবিদ্যাতে গথিক ধারার পুনরুত্থানের পেছনে অসামান্য অবদান রাস্কিনের। লেইসেজ-ফেয়ার দর্শনের বিরোধী ছিলেন তিনি। শিল্পের ওপর তাঁর প্রথম উল্লেখযোগ্য লেখা—মডার্ন পেইণ্টারস্ নিসর্গচিত্রশিল্পী জন টার্নারের পক্ষ অবলম্বন করে বইটি লিখিত হয়। "দ্য ভেসন ল্যাম্প্‌স অব আর্কিটেকচার" এবং "দ্য ষ্টোন্‌স্ অব ভেনিস-" এ গথিক শৈলীর ওপর তাঁর তীব্র আসক্তি প্রকাশ পায়।

সাঁদ, জর্জ (১৮০৪-৭৬): রোম্যান্টিক মহিলা-ঔপন্যাসিক। একাধিক প্রেমকাহিনীর নায়িকা। পিতামহীর গ্রামের বাড়িতে শৈশব কেটেছে। সেইজন্য অধিকাংশ লেখাতেই গ্রামীণ, মুক্ত, সহজ ভালবাসা আর মানবিকতার ছাপ পাওয়া যায়। "ইনদিয়ানা" উপন্যাসে বিবাহের মাধ্যমে এক মহিলাকে চিরকালের মত আরেকজন পুরুষের কর্তৃত্বের শৃঙ্খলে বেঁধে ফেলার বিরুদ্ধে তীব্র আবেগমথিত প্রতিবাদ আছে। তাঁর সব চাইতে উল্লেখযোগ্য উপন্যাসগুলি গ্রাম ও গ্রামীণ জনগণভিত্তিক।

সিয়েস, ইমানুয়েল-জোসেফ (১৭৪৮-১৮৩৬): এঁর জনপ্রিয় সার্বভৌমত্বের তত্ত্ব ফরাসী বুর্জোয়াজিকে ফরাসী বিপ্লবের প্রথমদিকে সম্রাট ও অভিজাতবর্গের বিরুদ্ধে লড়তে অনুপ্রেরণা দিয়েছিল। নেপোলিয়ন বোনাপার্টিকে ক্ষমতায় আনতে যে ক্যুদেইতা করা হয় তাঁর মধ্যেও

ইনি সক্রিয় অংশগ্রহণ করেছিলেন। সিয়েস অত্যন্ত সুবক্তা, ক্ষমতাশীল রাজনীতিক, সমালোচক ছিলেন।

সুডেরমান, হারমান (১৮৫৭-১৯২৮): জার্মান ন্যাচারালিস্ট আন্দোলনের অন্যতম শ্রেষ্ঠ লেখক। তাঁর প্রথমদিককার উপন্যাসগুলির মধ্যে ডেম কেয়ার ও রেজিনা বিখ্যাত। অবশ্য তার চাইতেও বেশি খ্যাতি তিনি পেয়েছেন তাঁর নাটকে—হোয়াট মাণি ক্যানট বাই; ম্যাগডা; দি ভেল অব কনটেণ্ট; মরিটুরি; এ গুড রেপ্যুটেশন ইত্যাদি।

তলস্তয়, আলেক্সি কনস্তান্তিনোভিচ (১৮১৭-৭৫): কবি, ঔপন্যাসিক, নাট্যকার, একাধিক ব্যঙ্গাত্মক কাব্য প্রণেতা। লিও তলস্তয়ের দূর সম্পর্কের আত্মীয়। প্রথমদিকে জার্মান রোমাণ্টিক লেখায় পুরা প্রভাবিত হন। 'দি ভাম্পয়ার' এই সময়ের লেখা। 'দি ড্রিম অব কাউন্সিলর পোপভ' নামক ব্যঙ্গ কবিতাটিতে রুশীয় আমলাতন্ত্র ও রাজনৈতিক উচ্চাকাঙ্ক্ষার প্রতি তীব্র বিদ্রূপ করেছেন তিনি। লিরিকেও প্রশংসনীয় দখল ছিল তাঁর।

তুর্গেনেভ, ইভান (১৮১৮-১৮৮৩): ঔপন্যাসিক, কবি নাট্যকার। বায়রণের ধাঁচে প্রথম জীবনে বেশ কিছু কবিতা লিখেছেন তিনি। 'এ মান্থ্ ইন দ্য কান্ট্রি' তাঁর সর্বাধিক প্রশংসিত নাটক। তাঁর প্রথম উল্লেখযোগ্য প্রবন্ধ রচনা 'স্পোর্টস্ম্যান্স্ স্কেচেস' এ রুশীয় গ্রাম্যজীবনকে তিনি ব্যক্তিগত দৃষ্টিভঙ্গি দিয়ে বিশ্লেষণ করেছিলেন। রুদিন, হোম অব দ্য জেনট্রি, অন দি ঈভ, ফাদার্স অ্যাণ্ড সন্স্ এইসব উপন্যাসগুলির জন্য তিনি চিরস্মরণীয় হয়ে আছেন।

ভস্পেনস্কি, গ্লেব (ইভানোভিচ) (১৮৪৩-১৯০২): রুশীয় বুদ্ধিজীবী ও লেখক। রুশীয় কৃষিজীবীদের সম্বন্ধে তৎকালীন সমাজে একটা রোম্যাণ্টিক চিন্তাভাবনা কাজ করত। তিনি কৃষক জীবনের যে একান্ত বাস্তব চিত্র দিয়েছেন, তা সেই রোম্যাণ্টিক ধারণাকে অনেকাংশে

খর্ব করতে সাহায্য করে। জীবনের শেষ দশটি বছর মানসিক চিকিৎসাধীন ছিলেন তিনি। ১৯০২ সালে তিনি আত্মহত্যা করেন।

ভিনি আলফ্রেদ দ্য: কবি নাট্যকার ও ঔপন্যাসিক। প্রথম ফরাসী রোম্যান্টিক লেখকদের অন্যতম। 'চ্যাটারটন' নাটকটী রীতিমত সাড়া ফেলেছিল। শেকসপীয়র তাঁর ওপর ব্যাপক প্রভাব ফেলেছিলেন। ১৮৪৫ সালে ফরাসী আকাদেমিতে তিনি নির্বাচিত হন।

ওয়াগনার, রিচার্ড (১৮১৩-৮৩): সঙ্গীতের জগতে জ্যোতিষ্ক। শৈশব থেকেই পিয়ানো, কম্পোজিশন ইত্যাদি শিখেছিলেন। পনের বছর বয়সে একটি ভার্স ট্রাজেডি লেখেন। প্রভিনশিয়াল অপেরা কম্পানীগুলিতে কণ্ডাকটারেব কাজ করেছিলেন। ১৮৪৮ সালের জার্মান বিপ্লবে জড়িয়ে থাকার অপরাধে ১৮৪৯ এ তাঁকে বলপূর্বক নির্বাসিত করা হয়। 'ট্রিস্টান অ্যাণ্ড ইসোল্‌ডে' এবং 'পার্সিফাল' ওয়াগনারের প্রধান সৃষ্টিগুলির মধ্যে অন্যতম।

জোলা, এমিল (১৮৪০-১৯০২: ফরাসী সমালোচক ও ঔপন্যাসিক। সাহিত্যে ন্যাচারালিজমের প্রতিষ্ঠাতা। অল্পবয়সে এক প্রকাশনী অফিসের বিক্রয় দপ্তরে সাধারণ কেরানীর চাকরী নেন। সেখানেই লেখাশুরু। 'নানা' এবং 'জামিনালের' জন্য তিনি বিশ্ববিখ্যাত।

ঝুকোভস্কি, ভাসিলি আন্দ্রেয়েভিচ (১৭৮৩-১৮৫২): কবি ও অনুবাদক। পুশকিনের পথপ্রদর্শকদের মধ্যে অন্যতম। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা, রোম্যান্টিক নিসর্গচিত্র ফোক ব্যালাডে তাঁর আসক্তি ছিল প্রগাঢ়। গ্রে'র এলিজি অনুবাদ করেন। বার্গার, শিলার, গ্যেটে, স্কট, বায়রণ, সাদি এবং ক্লাসিক্যাল লেখকদের মধ্যে হোমারকে তিনিই প্রথম রুশীয় পাঠকদের কাছে পরিচিত করে তোলেন।